L'EDUCATION MUSICALE

DÉCEMBRE 1962

93

REVUE MENSUELLE





CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est ainsi fixé : Abonnement annuel (10 *numéros*) *: N.F.* 18,— (*Etranger : N.F.* 21,—) *Abonnement semestriel* (5 *numéros*): *N.F.* 12,— (*Etranger: N.F.* 15,—) *à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,50, *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 2,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'EDUCATION MUSICALE

18e Année - N° 93 — 1er Décembre 1962.

Sommaire :

Administration : 36, rue Pierre-Nicole - Paris-5e — ODEon 24-10

EDITORIAL

Nos nouvelles rubriques (pédagogie, analyses d'œuvres musicales modernes) provoquent de nombreuses lettres montrant à l'évidence leur intérêt et leur nécessité.

Félicitations et remerciements parviennent que nous transmettons à nos nouveaux collaborateurs.

Ceux-ci, à l'acceptation de leur tâche, ont ajouté un souhait : celui de votre participation.

Questionnez donc, formulez des opinions, dites vos expériences, vos conceptions, vos méthodes, etc. A vos lettres, lues avec soin, et étudiées objectivement, il sera répondu ici même.

Ainsi se créera entre tous une sorte de travail d'équipe on ne peut plus profitable à la cause de l'enseignement de la musique.

Jean Maillard, en son *Courrier de nos Lecteurs,* souhaite semblable contribution en ce qui le concerne. Puisse-t-il, lui aussi, être heureusement entendu.

Une nouvelle série d'études prend place dans ce numéro. Dues à J. Maillard, elles traitent des instruments à outre « *Musettes et cornemuses* ». Vous accueillerez avec enthousiasme, comme moi, cette étude approfondie, abondamment documentée. Son intérêt pour la connaissance de l'évolution humaine et populaire de la musique n'échappera à personne.

La distribution postale de la Revue est assez mauvaise actuellement : des numéros arrivent avec plus ou moins de retard ou bien n'arrivent pas du tout.

Nous y sommes absolument pour rien et ne saurions supporter les responsabilités de ces défaillances.

Retenez ce conseil : dans les huit premiers jours de chaque mois, tous les numéros doivent arriver à destination. Passé ce délai, n'attendez pas, adressez aussitôt réclamation à votre bureau de poste distributeur. En même temps, prévenez-nous, nous protesterons de notre côté. Mais, surtout, n'attendez pas, comme il arrive trop souvent, de recevoir le numéro suivant pour nous faire part d'un manquement. Il est trop tard, alors, pour réclamer aux services postaux avec chance de succès.

En ce qui concerne les réabonnements, retenez bien que chaque bande d'envoi porte en tête des nom et adresse du destinataire un nom de mois. Celui-ci indique que le numéro portant le même nom de mois est le dernier de votre abonnement.

N'attendez pas ensuite pour effectuer votre renouvellement.

Merci.

A. M.

MUSETTES ET CORNEMUSES

par Jean MAILLARD
Professeur au Lycée François Ier

L'accueil qu'a bien voulu réserver *L'Education Musicale* à cette petite enquête sur les instruments à outre — les chères cornemuses et musettes — me touche très particulièrement; car je ne trouve rien de plus pénible que l'ignorance d'un grand nombre de musiciens, leur dédain injustifié envers ces instruments qui, plus que d'autres, ont leurs lettres de noblesse, et dont la longue histoire est à la fois fabuleuse, tendre et héroïque.

Si leur expression peut paraître limitée, elle n'en est pas moins infiniment touchante et ce n'est point manquer de goût que de préférer souvent de fraîches fleurs des champs à quelque prétentieuse et vaine plante de serre.

⁂

Cette étude est la troisième du genre publiée par *L'Education Musicale* (1) : on sait le vif intérêt de M. André Musson pour toutes les questions d'organologie. Je voudrais avant toute chose spécifier qu'en me demandant ce travail, M. Musson n'ignorait pas que je ne jouerais en l'occurrence qu'un rôle de rapporteur. En effet, la documentation réunie ici est due sans doute à des ouvrages savants et généralement fort agréables à lire, souvent hélas ! rares à trouver, mais encore à la patiente initiative d'un certain nombre de mes élèves. En effet, j'aime proposer chaque année à mes garçons de Quatrième, un sujet d'enquête, de monographie, libre à eux de choisir un point précis de l'enquête, une fois le sujet général imposé. C'est ainsi que les cornemuses furent mises à l'honneur il y maintenant cinq ans. Organisés en équipes, les plus hardis écrivirent à des groupements folkloriques de France et de l'étranger: nous reçumes une documentation abondante et variée; des enregistrements nous parvinrent même, d'Eire, de Tchécoslovaquie, de Hongrie, de Roumanie. En fin d'année, une soirée amicale groupa parents et enfants, en présence d'officiels, en l'Ecole Municipale de Musique. Les chefs d'équipes commentèrent des projections, l'un d'eux démonta pièce par pièce un bag-pipe pour en expliquer le fonctionnement, deux sonneurs — breton et écossais — se firent entendre. Grâce à l'obligeante compétence de ma collègue Mme Rousset, professeur d'Education physique au Lycée François Couperin, aujourd'hui Inspectrice Générale, quelques jeunes filles dansèrent entre autres le vieux *Branle des Lavandières de Fontainebleau,* qu'on n'avait plus entendu ici depuis Marguerite de Valois ! Non, vraiment, j'aurais mauvaise grâce à ne pas citer ici le nom de quelques-uns des plus actifs parmi ces jeunes gens — aujourd'hui dispersés — dont le travail, témoin de leur activité, a été recueilli par la Bibliothèque Municipale de Fontainebleau. Merci Pierre Lesaint, Christian Rapine, Jean-Michel Fournier, Xavier Philippe, Gérald Souman, Jean-Claude Menne et toi Pierre Rancourt, au nom bien français, géant débonnaire qui a maintenant quitté l'*International School* pour regagner ton Québec natal. Merci à tous vos camarades dont je ne puis citer les noms: même si vos méthodes de recherches présentent des lacunes et des erreurs que je n'ai pas toujours su vous faire éviter (2), je voudrais quand même cristalliser ici ce qu'alors je vous ai fait considérer comme essentiel : votre enthousiasme, et les contacts humains dont il vous a été donné de profiter au cours de cette entreprise.

⁂

Cornemuses et musettes appartiennent à la catégorie des instruments à anches et à réservoir d'air. Les tuyaux sonores, multiples, sont tributaires de ce réservoir unique qui fait office de sommier, et dont l'air est expulsé par pression.

Il faut préciser ici qu'il existe certains chalumeaux utilisés dans les régions les plus variées (*alboka* du Pays Basque, *arghoul* d'Afrique du Nord, *zitty* de l'Inde) dont les anches sont enfermées dans une chambre rigide, formée parfois par une écorce de fruit : courge, coloquinte. Le rôle de cette chambre est de protéger les fragiles anches et de régulariser l'entrée de l'air dans le ou les tubes sonores. Je ne parlerai pas ici de ces sortes d'instruments, non plus que des nombreuses variétés de hautbois populaires désignés souvent sous le nom de musette. Certains de ces hautbois sont les compagnons attitrés de cornemuses (*talabard* de Bretagne, *piffera* des Abbruzzes).

Description des instruments

Embryon d'orgue à un seul jeu, cornemuses et musettes se différencient par la manière dont l'air est insufflé dans le réservoir :

— l'outre d'une cornemuse est dotée d'un tube rigide à occlusion appelé porte-vent ou tube à air, ou boufferet, dans lequel souffle directement l'exécutant.

— l'outre de la musette est doté d'un tuyau souple assez long, à occlusion, appelé tube à air ou porte-vent, et qui est alimenté à son extrémité opposée par un petit soufflet. La partie fixe du corps de ce soufflet est attachée à la ceinture de l'exécutant sur le côté; la partie mobile à son avant-bras. Un léger mouvement permet d'insuffler l'air en quantité suffisante dans le réservoir.

Les deux instruments ont eu une carrière parallèle; l'un et l'autre ont pénétré dans tous les milieux de la société, encore que la musette, évitant un effort pulmonaire fatigant, ait connu un plus large succès dans les cercles élégants de la fin de l'Ancien Régime. Par contre, la cornemuse est souvent « tombée dans le ruisseau » et certains tableaux d'anciens maîtres ne nous donnent guère envie d'entrer en relations avec le genre d'individus qui les tiennent contre leur cœur !

La description de « la » cornemuse (3) est impossible, car l'instrument change beaucoup selon les latitudes. Ces changements affectent divers points de la facture, principalement la forme de l'outre et le choix du matériau qui la constitue, le nombre de chalumeaux (simple ou diaule), le nombre de bourdons (de zéro à quatre). Mais on peut s'arrêter à présenter un type simple, mais complet : par exemple, la chalemie ou cornemuse rurale, en un type encore moins compliqué que celui proposé par le Père Mersenne dans son *Harmonie Universelle* (4) :

Les mesures se font toujours selon l'ancien système, à la manière des luthiers et des organiers :

— Longueur extrême de la peau : 1 pied 1/2 (env. 50 cm)

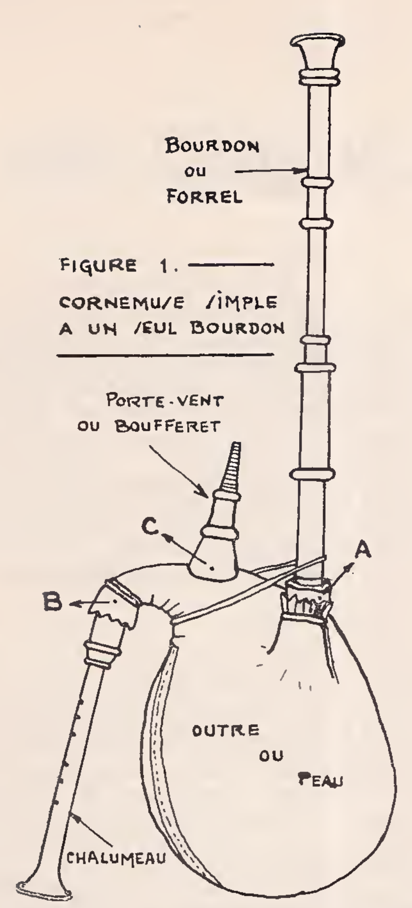
— largeur extrême de la peau : 10 pouces (env. 25 cm)

— longueur du chalumeau : 13 pouces (env. 35 cm)

— longueur du boufferet (5) : 6 pouces (env. 16 cm)

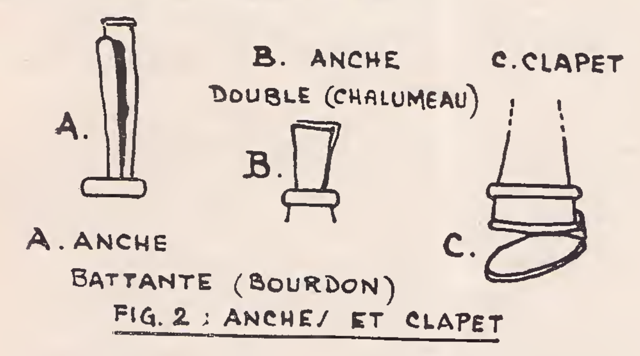
— longueur du bourdon : 2 pieds 1/2 (env. 0.80)

Les matériaux sont extrêmement variés: ébène ou ivoire et argent pour les tuyaux, peau recouverte ou non de tissu. Les peaux utilisés sont très diverses: d'aucuns préfèrent la



peau de chien (étanche, sans pores), d'autres, les peaux d'ovins (Roumanie, Hongrie), de bovins (Ecosse, Eire), de caprins (Auvergne, Italie, Bohême). Certains sonneurs italiens (pour touristes !) utilisent des chambres à air de camion. On a tenté de remplacer cette peau onéreuse, par du « plastique », mais l'expérience n'a pas été concluante (altération rapide des anches et des embouts de tuyaux par suite de la forte condensation).

En A et B se placent les anches. L'anche A, faisant sonner le bourdon, est une anche battante :



— longueur totale de cette anche battante : 2 pouces 1/2 (env. 6 cm 75)

— longueur de la partie vibrante : 2 pouces (5 cm 40)

— largeur de la partie vibrante : 4 lignes (0 cm 90)

L'anche B, commandant l'entrée d'air du chalumeau, est double. Sa longueur totale est de 6 cm 75 (2 pouces 1/2).

En C, une soupape montée intérieurement sur charnière permet à l'air d'entrer dans la peau, mais se referme dès que l'on cesse de souffler.

Le doigté de l'instrument est le même que celui de la flûte douce, soit direct, soit en fourche. L'espace entre les trous du chalumeau est d'environ 10 lignes, ou 2 cm 2. On obtient avec cet instrument une gamme approximative de sol 3 à sol 4. Le bourdon sonne le sol 2. Mais tout s'écrit en ut, suivant le procédé d'écriture de certains instruments transpositeurs. Les conventions d'écriture ne semblent pas encore très fixées de nos jours : ainsi les Bretons éditent sur leurs partitions les sons réels; avec les altérations approximatives (si bémol, mi bémol, sont écrits à l'armature, mais le *la* incertain demeure naturel dans l'écriture); les bagpipes d'Ecosse, qui sonnent approximativement en la majeur, sont écrits en *la* sans altérations; les gaïteros de Galice adoptent la même solution. En Hongrie et Roumanie, les instructeurs ont tendance à faire considérer comme une gamme d'*ut* par leurs jeunes élèves, l'échelle la plus facile à jouer (système des instruments transpositeurs).

L'instrument que nous venons de décrire est un type très simple de cornemuse, auquel se rattachent un bon nombre d'instruments traditionnels (*biniou-koz, gaïta, chabrette, cheremia*).

---

(1) *Etude sur l'orgue*, par Michel Boulnois, *L'Education Musicale*, IX (1953-54), n°s 3, 4, 5, 6, 7. — *Etude sur le violon et les cordes*, par Francine Cabos et Jean Maillard, *L'Education Musicale*, XIV (1958-59), 52, 54, 55, 56, 57, 58 et XV (1959-60), 61.

(2) Il y a plusieurs questions qui resteront ici sans réponses. Je remercie à l'avance les spécialistes qui voudront bien compléter notre documentation.

(3) Pour éviter de fastidieuses répétitions, j'utilise le terme cornemuse pour désigner l'ensemble de nos deux instruments, n'employant le mot musette que lorsqu'il s'agira très particulièrement d'elle.

(4) Paris, Ballard (1637), II, XXVI.

(5) L'habitude a été conservée dans certaines provinces, tel le Berry, de dire « bouffer », pour souffler (exactement : envoyer une bouffée d'air). La chanson dit bien : *Il m'a laissé pour testament - Sa musette pour bouffer dedans!* Il est curieux alors de constater le glissement dès le xv[e] siècle, du terme *musette* pour désigner tout sac non rigide et, dans l'argot ouvrier, l'expression *bouffer dans sa musette*, devenir synonyme de *manger un casse-croûte dans son sac*.

(à suivre)

UNIVERSITE DE PARIS

INSTITUT DE MUSICOLOGIE

3, Rue Michelet, Paris 6[e]

Centre de Philologie musicale

Séminaire de Pédagogie musicale

Les séances de travail reprendront le mardi 15-1-1963 à 17 h. 30, à la bibliothèque de l'Institut de Musicologie. Tous les professeurs d'Education musicale sont cordialement invités à la première réunion qui sera consacrée au *compte rendu de Mme STRAUSS*, professeur au Lycée La Fontaine, *sur l'enquête pédagogique*, et au *compte rendu d'expériences de professeurs de la région parisienne.*

W.-A. MOZART : *SYMPHONIE N° 39* (K. 543)

par René KOPFF

Partitions :

Philharmonia (Vienne) n° 56
Eulenburg (Leipzig) n° 415
Heugel (Paris) n° 1
Ricordi (Milan) PR 363
Hawkes (Londres)

Enregistrements :

Krips : Decca ACL 135
(avec Oxford-Symph. de Haydn)
Krips : Decca Lxt 5356
(avec Symph. sol min. Mozart)
Horenstein : Vox PL 16110
(avec Symph. Jupiter de Mozart)
Karajan : Col FCX 145
(avec 33ᵉ Symph. de Mozart)
etc...

Généralités :

C'est en 1788 que, en deux mois d'été, dans une concentration presque incroyable, Mozart a couronné son œuvre symphonique par l'incomparable triade de ses dernières symphonies :

la symphonie 39 en mi bémol (juin 1788), K. 543, charmante et joviale,

la symphonie en sol mineur (juillet 1788), K. 550, ardente et douloureuse,

et la symphonie en ut majeur, « Jupiter » (août 1788), K. 551, qui culmine dans une transfiguration majestueuse et rayonnante.

Ces trois symphonies ne représentent pas seulement un sommet sans pareil dans l'œuvre symphonique de Mozart, mais ce sont réellement des modèles accomplis de toute musique classique. Elles renferment dans leur mélodicité ruisselante, dans l'expression si diverse de sentiments contrastants, dans l'harmonieuse construction de leurs formes féériquement parfaites, toutes les caractéristiques qui font la mystérieuse unicité du génie de Mozart.

Il est probable que celui-ci n'ait jamais entendu ses trois dernières symphonies. Les circonstances qui ont pu motiver leur composition et les dates des premières exécutions sont inconnues. On suppose qu'elles étaient destinées à des « Académies musicales » que Mozart avait projeté d'organiser à son profit.

La première des trois, la symphonie en mi bémol, commence la ronde comme un beau jour de printemps ensoleillé, malgré la tension pathétique d'une introduction solennelle et mélancolique, et qui rappelle la proximité de *Don Juan* et de son ouverture. Cette œuvre doit sa couleur spéciale à l'emploi des clarinettes si chères à Mozart (dans certaines de ses lettres il fait l'éloge de la douceur du timbre de ces instruments) et qui remplacent le traditionnel hautbois.

L'orchestre, en effet, est composé comme suit : une flûte, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, deux timbales et le quintette à cordes.

ANALYSE :

Introduction lente : Adagio, 4/4 en mi bémol.

Cette symphonie qui comprend les quatre mouvements traditionnels est précédée d'une importante introduction lente. Le rythme gravement pointé donne à cette introduction une allure solennellement pathétique. Des gammes descendantes et ascendantes aux violons, puis une dominante obstinément ponctuée par les basses et tenue par les cuivres et les timbales (mes. 9 à 16) en constituent les principaux éléments. Cette longue affirmation de la tonalité est suivie d'âpres dissonances et d'imposantes descentes rythmées des basses et expire en quatre mesures d'une grande hardiesse mélodique et harmonique (7ᵉ dim., 4ᵉ augm. et chromatisme). C'est comme une plainte mélancolique qui, par contraste, fait d'autant mieux ressortir la grâce enjouée du premier thème de l'allegro suivant.

Allegro : 3/4 en mi bémol.

Cet allegro, de forme-sonate, est un modèle du genre. Contrairement à la coutume l'*exposition* (mes. 26 à 142) débute par un thème principal A doux et chantant (1) comme le sera le second. Il est exposé par les violons auxquels cors et bassons font écho. Contrairement aussi aux symphonies de jeunesse de Mozart où la mélodie était presque toujours à la partie supérieure, ici tout l'ensemble orchestral participe au travail thématique. Dès la huitième mesure la basse se mêle au dialogue instrumental pour chanter intégralement le thème à partir de la mesure 40. L'indispensable tension résultant de l'opposition entre le doux et l'énergique va être produite par l'entrée du deuxième élément de ce thème (2) au tutti (mes. 54). Après une cadence parfaite (mes. 70), ce thème se poursuit par un pont reprenant les gammes descendantes de l'introduction aux violons (mes. 72 à 82). L'orchestre s'anime ensuite pour finir à partir de la mesure 89 par un élément rythmique énergique qui prendra de l'importance dans le développement (3).

Au ton de la dominante si bémol (mes. 97) le thème B est partagé entre cordes et bois (4). Son deuxième élément (5) est chanté par les cordes auxquelles font écho les clarinettes et les bassons. Et cette exposition se termine par une section conclusive fortement rythmée où réapparaissent des gammes ascendantes et l'importante formule rythmique déjà signalée (3).

Le bref *développement* (mes. 143-183) s'exerce justement sur cette même formule rythmique ainsi que sur le deuxième élément du thème B (5). Ce passage modulant se poursuit par un rappel de la section conclusive de l'exposition. Et, après une mesure de silence à tout l'orchestre, un petit conduit chromatique de trois mesures aux bois revient vers le ton principal dans lequel la *réexposition* est d'abord toute semblable à l'exposition. A l'entrée du thème B (mes. 254) le ton principal mi bémol persiste et l'orchestration est d'abord identique au début. Mais ce sont tous les vents qui reprennent après les cordes le deuxième élément (mes. 272). La section conclusive, légèrement amplifiée par rapport à l'exposition, affirme énergiquement le ton principal de mi bémol.

Andante : 2/4 en la bémol.

Le mouvement lent, un habile compromis entre la forme-sonate sans développement et la forme lied, compte parmi les sommets de l'art mozartien. Remarquons d'abord dans l'orchestre l'absence des trompettes et des timbales. Charme et enjoûment sont la marque du gracieux premier thème (6) qu'on peut difficilement qualifier de marche lente, tant le rythme de cette petite merveille est léger et dé-

tendu. Une première phrase de huit mesures est reprise. La deuxième phrase, également reprise, est constituée par un élément secondaire qui n'est qu'un court divertissement sur le thème principal, et d'un retour de ce dernier, mais avec un infléchissement passager vers le mode mineur. La présentation de ce premier thème par le quintette à cordes constitue un véritable petit ensemble lied *aba* comme ceux que Mozart a parfois si merveilleusement variés.

Un pont (mes. 28 à 52) qui débute en fa mineur et qui semble assombrir passagèrement la sérénité de ce mouvement par un rythme plus emporté est entrecoupé de réminiscences du premier thème et conduit (mes. 53) à la présentation du deuxième thème en mi bémol (7). C'est un petit passage en imitation des bois sur une pédale des cors et des cordes graves. Un court élément transitoire des cordes est suivi d'un retour du passage en imitation aux bois.

Un court pont modulant (mes. 65 à 67) conduit sans développement à la réexposition (mes. 68), reprise quelque peu amplifiée de l'exposition. En effet les cordes ne sont plus seules, mais les bois aussi participent au travail thématique en reprenant d'abord la seconde partie du thème (mes. 72), ensuite en ornant le divertissement suivant de contrechants en gammes par tierces descendantes (mes. 77 à 81). Sur une soudaine modulation le pont plus agité rentre en si mineur, s'amplifie en harmonies audacieuses et modulantes pour ramener le deuxième thème dans le ton principal la bémol (mes. 125). Un conduit où apparaît déjà le rythme primitif rappelle la paisible allure du début, et la coda (mes. 144) n'est qu'un dernier retour du thème principal.

Menuetto : 3/4 en mi bémol.

Ce menuet à la rythmique vigoureuse et élastique est justement célèbre. Sa construction est rigoureuse :

— Thème principal de 16 mesures (reprise)
— Phrase intermédiaire de 8 mesures et retour du thème principal (reprise)
— Trio, également en 2 phrases avec reprise
— Puis reprise du menuet DC.

Les croches du thème principal énergiquement détachées sur la corde de sol (8) font davantage penser à une danse paysanne qu'au noble menuet aristocratique d'autrefois. Le trio plus tranquille y oppose un solo idyllique pour clarinettes (9). C'est une mélodie chantante d'une naïveté bien campagnarde que l'autre clarinette accompagne dans le registre grave de croches enveloppantes, cependant que la flûte fait tendrement écho à l'élément en croches de la mélodie principale. La phrase intermédiaire est chantée par les violons, et ce sont les cors qui annoncent le retour du thème des clarinettes.

Reprise du menuet DC.

Finale : Allegro : 2/4 en mi bémol.

De forme-sonate, ce finale étincelant et spirituel, coquet et tourbillonnant, peut être considéré comme mono-thématique. Il est complètement nourri de la substance enjouée de la première idée (10) exposée d'abord aux cordes. Il est aussi plein de ces effets comiques que Haydn aimait tant : attaques soudaines, pauses surprenantes, contrastes dynamiques. Le thème est repris au tutti (mes. 9) et aboutit (mes. 40) à la dominante fa du ton voisin si bémol. Le thème B n'est qu'une variante du premier ; à la manière de Haydn, le motif de tête des deux est semblable. Dans le thème B il est habilement partagé entre les cordes et les bois. Brusque et hardie modulation vers Fa dièse majeur (mes. 54). La conclusion de cette exposition se fait encore sur les mêmes éléments.

Un *développement* particulièrement riche, entièrement basé sur le thème unique, est caractérisé dès le début par ses silences dramatiques et sa liberté modulante. Ce pétillement s'apaise rapidement et le chromatisme des bois ramène une *réexposition* régulière (mes. 152), mais où une flûte impatiente se mêle immédiatement aux cordes, invitant très vite tout l'orchestre à venir à la rescousse. Une brève coda très dynamique (mes. 251) se termine par deux brusques rappels du thème initial.

Œuvre parfaite, cette merveilleuse symphonie n'est pas seulement due à une inspiration exceptionnelle, à un goût sûr et une maîtrise technique absolue, mais aussi à la générosité de cœur sans pareille d'un génie unique et indéfinissable.



Berlioz vécut entièrement au XIXe (1803-1869) Côte St André (Isère) son père voulut en faire un médecin mais lors de ses études à Paris, Berlioz abandonnant tout entra au Conservatoire où il obtint à 27 ans le Grand Prix de Rome comme : pour sa Damnation de Faust Symph. Fantastique

BERLIOZ : *Le Carnaval Romain* (ouverture)

possédait le sens de la couleur orchestrale il sut utiliser avec un rare bonheur les instr. à vent

partie orchestrale qui délimite l'opéra

par A. MUSSON

Partition de poche :

Heugel et Cie, 2 bis, rue Vivienne, Paris (2e).

Discographie :

Mercury (17/45) 48001 (P. Paray) avec l'Ouverture du Corsaire;

Mercury (25/33), 49009 (P. Paray), avec l'Ouverture du Corsaire et, de Liszt, Les Préludes;

Deutsche Gr. (17/45), 32038 (Fricsay);

Columbia (25/33), FC 25003 (Cluytens);

Ducretet (25/33), 255 C 044 (Inghelbrecht).

Cette ouverture a été inspirée à Berlioz par son opéra en deux actes : *Benvenuto Cellini*. Le lecteur désirant se documenter sur l'opéra lui-même et sur Berlioz se reportera utilement au magnifique ouvrage de A. Boschot : *Un Romantique sous Louis-Philippe* (1831-1842) (Edit. : Plon, Paris).

En 1844, Berlioz, repensant à son opéra, relit sa partition. Le sujet l'enthousiasme à nouveau, les idées musicales l'assaillent. Il projette donc une nouvelle ouverture; non pas destinée à remplacer celle écrite six ans plus tôt : elle doit être, et sera, un morceau caractéristique, pittoresque, tout en évoquant le drame. Sans doute, cette nouvelle ouverture a sa place toute marquée comme lever de rideau du second acte de l'opéra; mais elle sera sûrement un morceau indépendant, se suffisant à lui-même, haut en couleurs puisque dicté au musicien par de nombreux sentiments, les souvenirs d'Italie qui bouillonnent en lui.

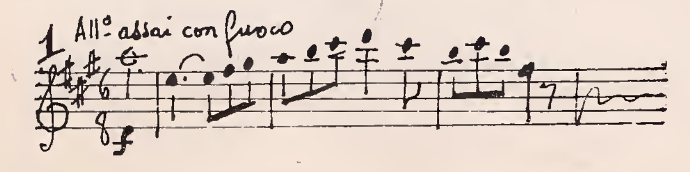
De son opéra, Berlioz retient deux pages, l'une toute de douceur : le duo du premier acte « *Teresa, vous que j'aime plus que ma vie* », l'autre : le Chœur du Carnaval. Avec ces deux sources d'inspiration que Berlioz combine, oppose de mille façons et auxquels il donne constamment comme fond rythmique le rythme de la *Saltarelle,* danse populaire italienne, notre grand musicien romantique, virtuose de l'orchestre, incomparable dans le maniement de ses timbres, a écrit là un morceau aux couleurs chatoyantes, endiablé et frémissant; peut-être le meilleur de ce qu'il a pu écrire dans le genre de l'ouverture.

⁂

L'orchestre comprend : 2 flûtes et piccolo, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en la, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 cornets, 3 trombones, timbales, batterie, quintette à cordes.

Presque constante, la tonalité est la majeur. Cette absence de nombreuses modulations s'établissant solidement prouve à l'évidence une intention d'écrire une œuvre respectant la source populaire de l'inspiration : le carnaval.

Violons et altos, brutalement, « avec feu », attaquent et présentent le thème initial (1) qui annonce la *saltarelle.*

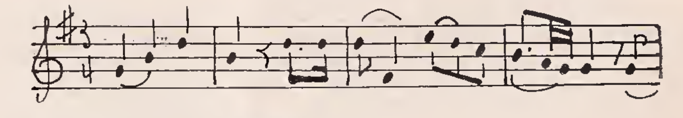


A une mesure d'intervalle, les vents répondent sur des tenues des cors, trompettes et cornets. Après un long silence les premiers violons entament un trille qui, mesure après mesure, gagne toutes les cordes dans un intense crescendo aboutissant à un fortissimo sur lequel les vents remplacent les cordes. Un repos sur Mi, dominante du ton; là prend fin cette brève et véhémente introduction.

La sonorité mystérieuse d'un cor auquel se joint une clarinette, apporte un élément expressif et inquiet. Après un point d'arrêt, le nostalgique cor anglais, instrument cher à Berlioz, introduit, sur des pizz. profonds des cordes, le premier thème essentiel, extrait du duo d'amour du 1er acte de l'opéra. Il est en Do Majeur (2)



(Le cor anglais sonnant une quinte en dessous de ce qui est écrit, sa partition porte donc



pour sonner en Do Majeur.)

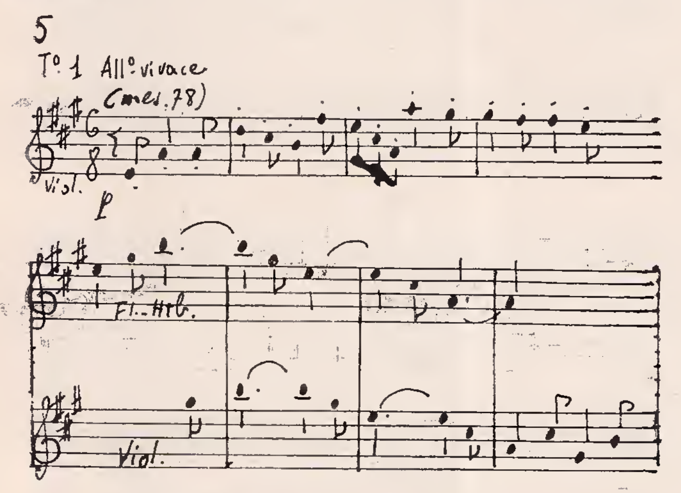
Les deux dernières mesures modulent vers Mi Majeur (mes. 34 à 36). Dans ce ton, l'alto, autre instrument aimé de Berlioz, prend le thème à son tour. A l'exception des cuivres et de la batterie, la participation de l'orchestre est totale.

Une gamme descendante en tierces entre altos et violoncelles (mes. 52) ramène la tonalité initiale dans laquelle LA pendant une assez longue période, bassons, altos, violoncelles, d'une part, premiers et seconds violons, flûte, hautbois, cor anglais, d'autre part chantent en canon avec une passion grandissante et dans une disposition instrumen-

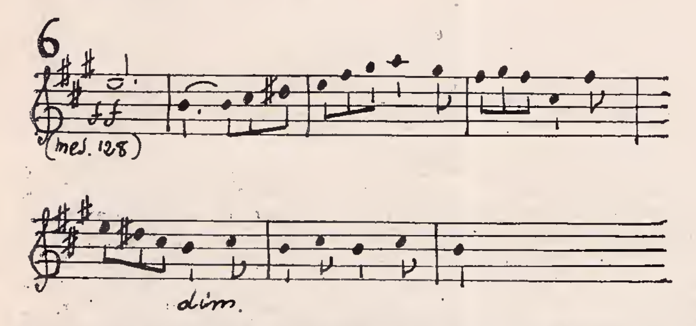
tale des plus chaleureuses, le thème d'amour (1); les autres instruments de l'orchestre, frémissants, accompagnent avec des rythmes contrariés. Dans ce passage, merveilleux de couleur orchestrale, chaque instrument conserve sa personnalité; autour du thème principal, paraissent divers motifs qui, ainsi que des touches de couleur dans une œuvre picturale, font cortège et contribuent à mettre en évidence le motif essentiel, ainsi aux flûtes (3) (mes. 37) puis au cor anglais (4) (mes. 45) par exemple.



Soudain, à la mesure 75, dans un mouvement animé, surgissent aux bois soutenus par la batterie, des gammes rapides, stridentes du fait de l'emploi de la flûte piccolo; les nuances, mouvantes, vont du piano au fortissimo. C'est un irrésistible appel aux mouvements et joies du carnaval. En trois mesures, Berlioz y conduit l'auditeur, et à la mesure 78, dans un Allegro vivace à 6/8, commence la partie principale de l'œuvre, toute agitée par le rythme de la saltarelle (5)



Sur ce sujet rythmique et sur le thème (1) complet cette fois (6)



tout ce qui suit, jusqu'à la mesure 275, est construit : prodige d'orchestration portant à un très haut degré la musique expressive, une musique étourdissante de vie et de rythme.

A partir de la mesure 276, l'apaisement survient, un apaisement mélancolique et inquiet, sentiments traduits par les mouvements mélodiques des diverses parties, l'apparition de nombreux bémols et, à la mesure 285, celle de la clarinette gémissant dans le grave; les premiers violons eux aussi dans le grave semblent mourir; la plainte s'achève sur un accord de Si bémol majeur auquel s'enchaine aux seconds violons et sur un la grave et très discrètement, le rythme de la saltarelle. A cette nette interruption des réjouissances carnavalesques, succède une page toute d'émotion, Benvenuto songe à Teresa : à la mesure 304, en effet, le basson chante le thème d'amour présenté cette fois dans la mesure à 6/8.



Les divers instruments, tour à tour, s'emparent de ce chant, puis, dans un puissant tutti, tout l'orchestre, à la mesure 344, attaque en plénitude le thème (6) en réplique, mais beaucoup plus ouvrée de ce qui se passait entre les mesures 136 et 160. Plus loin, ce thème donne lieu à une série d'imitations, le thème (5) y fait suite et les trombones, saisissants, se superposent à l'ensemble en lançant, fortissimo, le thème (2).

Avec frénésie, le morceau se poursuit, rutilant de couleur, la saltarelle s'exalte et le morceau s'achève par une série d'accords brillants.

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Réalisations (1)





Ligne de soprano volontaire : partant du medium, elle atteint l'aigu pour redescendre ensuite, touchant l'*Ut,* extrême note grave de l'étendue vocale du soprano. A la 5ᵉ *mesure,* nous répétons en l'accentuant, le *fa bémol* (soprano, 1ᵉʳ temps) au lieu de le lier à la note précédente *mi bécarre* (enharmonie)... « licence », qui s'avère indispensable pour éliminer une impression de manque d'appui harmonique sur ce temps « fort ». *Mesure* 10 : cadence parfaite évitée sur neuvième de dominante.

Au début, ténor très mélodique, chantant dans son bon registre. *Mesure* 6 : une licence : accord de seconde avec dissonance non préparée (*si*). Aucune dureté cependant, cette même note étant déjà entendue dans une autre voix lors de l'accord précédent. *Mesure* 10 : sensible restant en place et s'intégrant dans l'accord quinte et sixte, 1ᵉʳ renversement de l'accord de septième sur premier degré... Résolution de ce *sol dièse* (dissonance) sur *fa dièse* avec changement d'accord (quinte diminuée et sixte emprunté à *Mi Majeur*).

(*suite page* 16/84)

---

(1) Voir E.M. n° 91, page 21.

NOTES SUR TRISTAN ET ISOLDE (4)

(III - LES THÈMES)

par Jacques CHAILLEY

On connaît l'importance chez Wagner de la théorie du *leitmotiv* (motif conducteur). Ce mot n'est pas de Wagner, mais de son exégète von Wolzogen; Wagner disait *Grundthema* (thème fondamental). Peu importe, l'usage ayant adopté le premier terme.

Le principe du leitmotiv est une association d'idées maintenue constamment entre un motif musical et une idée d'ordre scénique, soit matérielle (un personnage, un objet), soit morale (thème du serment, de l'amour, etc.). Le principe en avait été exposé par Berlioz en 1830 dans le cadre de la symphonie à programme (« idée fixe » de la Fantastique). Wagner le transporte en 1847 dans le drame lyrique avec Lohengrin : il en fait volontiers, au début, un élément de réminiscence, permettant surtout un « orchestre parlant » par évocation des paroles déjà entendues : ainsi, quand Elsa posera à Lohengrin la question interdite, l'orchestre fera entendre un rappel de la mélodie caractéristique par laquelle Lohengrin avait fait jurer à Elsa de ne jamais le questionner. Ce procédé sera souvent repris par le vérisme italien et ses succédanés : par exemple, dans la Bohême, l'orchestre rejouera pendant la mort de Mimi l'air par lequel elle s'était présentée au début. Mais Wagner ne s'en tiendra pas longtemps à cette conception assez élémentaire, et dans la Tétralogie, il donnera à ses thèmes une *valeur constructive* moins occasionnelle. Les thèmes y sont surtout des « étiquettes » matérielles (Wotan, l'anneau, etc.), apparaissant à chaque évocation de leur éponyme. Ils ne sont développés qu'exceptionnellement : le plus souvent, ils se juxtaposent ou se surajoutent à un discours musical autonome, tantôt récitatif et tantôt symphonique, dont ils forment souvent seuls la matière. *Tristan* au contraire, illustre une troisième conception, ébauchée dans la Tétralogie, et qui sera la dernière : dans ses œuvres ultérieures, Wagner ne fera plus que combiner ces diverses catégories.

Ici, le thème d'étiquette matérielle devient exceptionnel. Aucun des protagonistes n'a « son thème »; seuls Kurwenal et Marke pourraient à la rigueur s'en voir attribuer, mais il s'agit moins du personnage que du sentiment qu'ils représentent. Certains thèmes peuvent encore désigner des objets (la torche, le philtre), mais ces objets sont eux aussi symboles de sentiments ou d'idées. Les thèmes sont essentiellement des *thèmes d'idées,* dont la correspondance est le plus souvent très étroite, non seulement avec l'idée générale de la scène, mais encore avec les *mots précis* prononcés au moment de leur apparition.

En même temps, leur caractère se modifie : contrairement aux blocs monolithes et indéformables qu'étaient les thèmes tétralogiques, la plupart des thèmes de Tristan sont courts, malléables, susceptibles de s'insérer aussi subrepticement dans le discours que leurs aînés y faisaient irruption tumultueusement. Non seulement ils se mélangent constamment les uns aux autres, dérivant les uns des autres et se confondant même parfois partiellement (voir tableau, notamment thèmes 2-13-29; 19-32-51; 25-47 b; 43-52), mais surtout, ils deviennent volontiers *matière à développement,* justifiant ainsi mieux que les précédents leur nom de *Grundthema,* puisque des scènes entières seront basées sur le développement de tel ou tel thème.

Le nombre de ces thèmes pour Tristan est élevé — près d'une soixantaine — et les commentateurs se sont donnés baucoup de mal pour attribuer à chacun une étiquette définie qui semble parfois bien illusoire. *Ces étiquetages ne sont pas de Wagner* — qui les a laissé faire sans intervenir — mais pour la plupart de Wolzogen qui en 1882 (soit près de 25 ans après la rédaction de la partition), dénombra et baptisa une trentaine de thèmes sur les 57 que nous présentons. Les successeurs de Wolzogen (1), en ajoutant une dizaine de thèmes à son catalogue, ont en général repris ses dénominations, avec toutefois des variantes suffisantes pour démontrer qu'elles n'ont pas toujours pour elles la simplicité de l'évidence (2).

Le catalogue que nous présentons ici — et que nous prions nos lecteurs de conserver s'ils désirent suivre l'analyse qui paraîtra dans un prochain numéro — a été dressé après un minutieux travail de vérification (3) qui nous a permis de constater que si chacun de nos prédécesseurs offrait des mérites divers, le travail d'aucun d'eux ne pouvait être considéré comme définitif — ce que d'ailleurs on pourra aussi affirmer du nôtre. Du moins voudra-t-on bien considérer nos titres (pour lesquels nous avons conservé les noms traditionnels chaque fois que cela nous a paru possible) non pas comme des étiquettes arbitraires, mais comme un essai d'analyse de l'idée commune à tous les passages du texte correspondant à ces thèmes : ce n'est qu'à cette condition que peut être acceptée une nomenclature qui, sans cette précaution, sombrerait vite dans la puérilité.

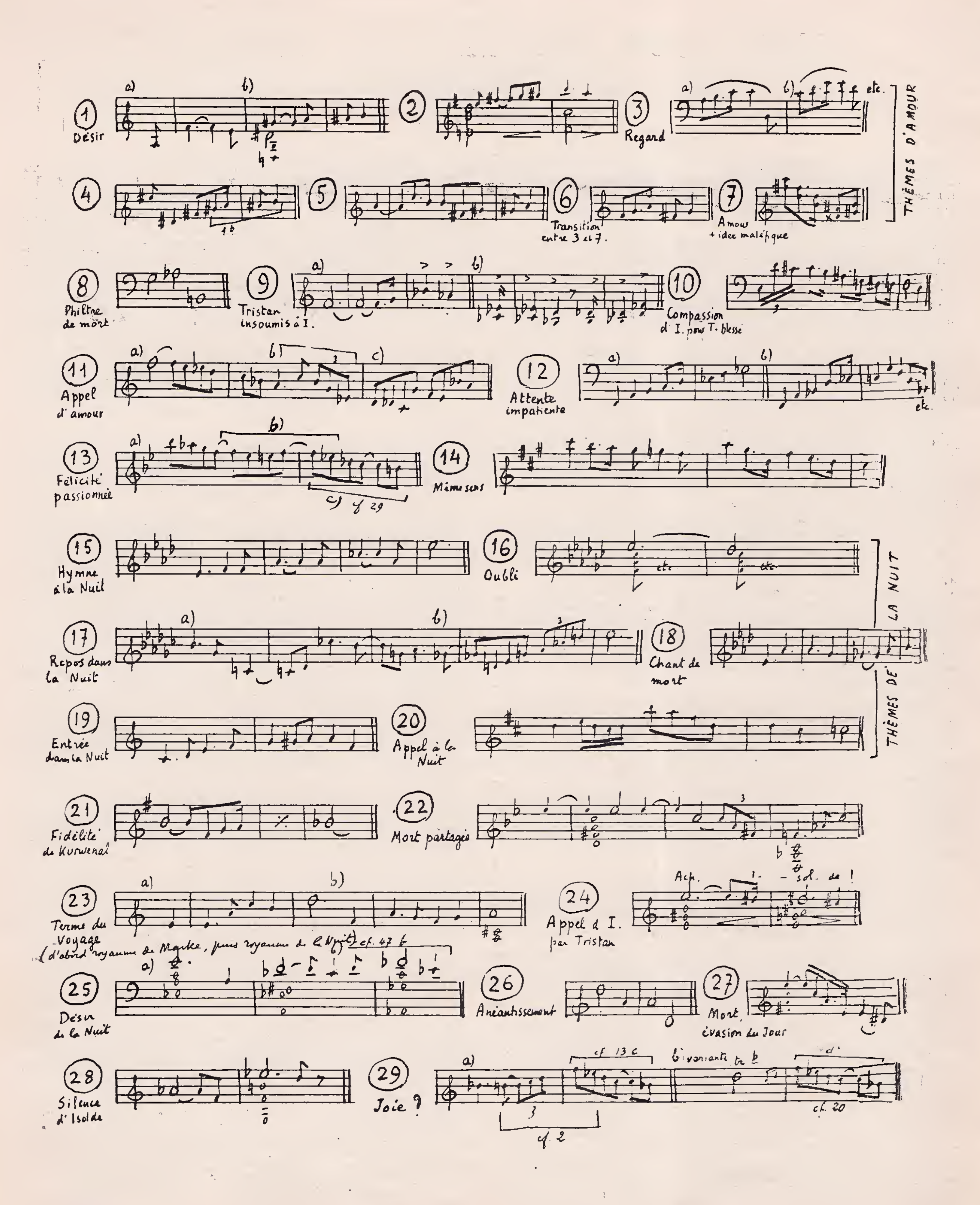
---

(1) Citons Kufferath (1894), Cotard (1895), Waack (1904), André George (s. d. vers 1925), Windsperger (s. d.), Jacques Bourgeois (1959, de seconde main). Tous sauf Wolzogen sont donc postérieurs à la mort du maître.

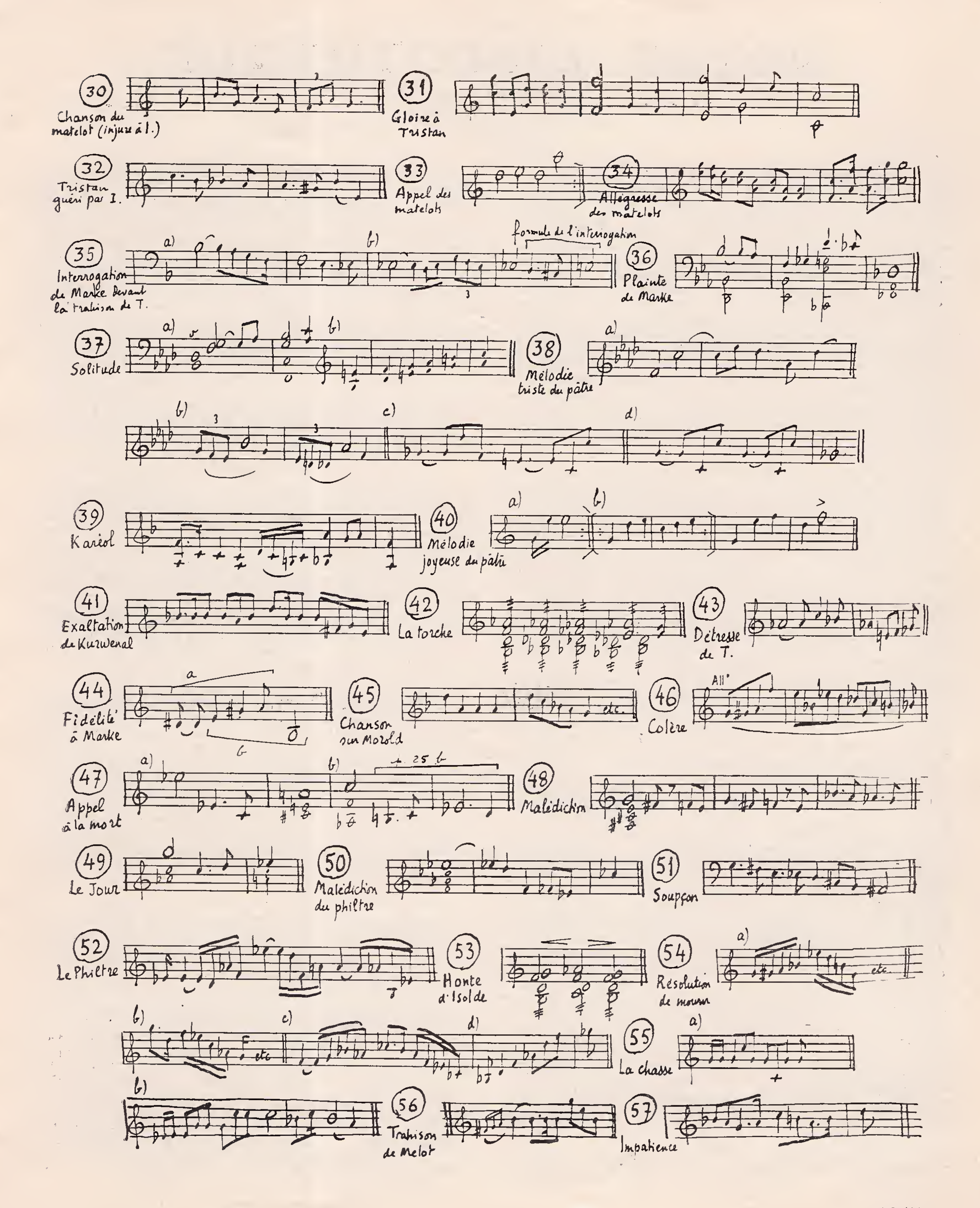
(2) Quelques exemples : le n° 8, « poison » pour Kufferath et Cotard, est le « destin » pour Wolzogen, Waack et George. Le n° 10, non relevé par Wolzogen et Kufferath, est appelé « le dépit » par Cotard, « bienheureuse émotion d'amour » par Waack et George; le n° 19, non relevé par les mêmes, est la « nuit révélatrice » par Cotard, le « revoir ardemment désiré » pour Waack et George, le n° 21 est pour Wolzogen et Cotard, la jubilation de Tristan, pour Kufferath et George la gratitude à Kurwenal (c'est cependant le thème qui accompagne sa mort), pour Waack l' « aspiration vers l'amour » (!). Le n° 23 n'est relevé que par Cotard qui l'appelle « le destin partagé » : or, dans toutes ses apparitions, il s'agit soit du royaume de Marke — terme du voyage du 1er acte — soit du royaume de la nuit, terme du voyage du 3e acte — (l'identité du thème pour les deux idées est une image frappante). Le thème 24 n'est relevé que par Cotard, sous le nom fautif de « thème de la douleur », en se basant sur une phrase occasionnelle de I, 1 (*ach, des Ubels, das ich geahnt !*) où il ne peut s'agir dudit thème, qui n'y a ni son harmonie ni son expression caractéristique (ce thème n'apparaît réellement qu'au 3e acte). Le thème 37 a est considéré par Waack et Kufferath comme une nouvelle forme de 1 b, seul 37 b (curieusement jumelé avec la dernière reprise de a) formant thème spécifique, etc. Ajoutons que les thèmes n° 28, 42, 44, 52, 53, 54, 55, 56, 57, ne figurent sur aucun des catalogues que nous avons compulsés, et que nous éprouvons quelque difficulté, à distinguer clairement, par exemple, comme le fait Waack (trad. A. Boutarel) l' « aspiration vers l'amour » (th. 21), du « désir ardent d'amour » (th. 11), et de la « bienheureuse émotion d'amour » (thème 10), ou encore entre la « résolution de mourir dans l'amour » (thème 7) et la « mort bienheureuse dans l'amour » (thème 18). Enfin, sauf peut-être chez André George, les thèmes sont toujours présentés sous une forme musicale maladroite, montrant l'incapacité des auteurs à en extraire une substance musicale commune en négligeant les détails occasionnels de l'une ou l'autre présentation. Windsperger va même jusqu'à présenter sous un même numéro le contrepoint de deux thèmes simultanés (n° 11 et 12 sous le n° 182); il numérote deux fois le même thème (n° 9 = 176 et 178; n° 18 = 189 et 204) et retient comme thèmes des phrases qu'on ne trouve qu'une fois dans la partition (ses nos 170, 173, 186) ou d'évidents dérivés (190, issu de 181, etc.).

(3) Nous tenons à remercier notre élève Mlle Parus qui nous a aidé dans cette tâche.

(4) Voir E.M. nos 87, avril 62 et 91, oct. 62.



1 Désir
2
3 Regard
4
5
6 Transition entre 3 et 7.
7 Amour + idée maléfique
THÈMES D'AMOUR
8 Philtre de mort
9 Tristan insoumis à I.
10 Compassion d'I. pour T. blessé
11 Appel d'amour
12 Attente impatiente
13 Félicité passionnée
c) cf 29
14 Même sens
15 Hymne à la Nuit
16 Oubli
17 Repos dans la Nuit
18 Chant de mort
19 Entrée dans la Nuit
20 Appel à la Nuit
THÈMES DE LA NUIT
21 Fidélité de Kurwenal
22 Mort partagée
23 Terme du Voyage
(d'abord royaume de Marke, puis royaume de la Nuit) cf. 47 b
24 Appel d'I. par Tristan
Ach. I - sol - de!
25 Désir de la Nuit
26 Anéantissement
27 Mort, évasion du Jour
28 Silence d'Isolde
29 Joie ?
cf 13 c
cf. 2
cf. 20


30
Chanson du matelot (injure à I.)
31
Gloire à Tristan
32
Tristan guéri par I.
33
Appel des matelots
34
Allégresse des matelots
35
Interrogation de Marke devant la trahison de T.
a)
b)
formule de l'interrogation
36
Plainte de Marke
37
Solitude
a)
b)
38
Mélodie triste du pâtre
a)
b)
c)
d)
39
Karéol
40
Mélodie joyeuse du pâtre
a)
b)
41
Exaltation de Kurwenal
42
La torche
43
Détresse de T.
44
Fidélité à Marke
a
b
45
Chanson sur Morold
etc.
46
Colère
All°
47
Appel à la mort
a)
b)
a + b
48
Malédiction
49
Le Jour
50
Malédiction du philtre
51
Soupçon
52
Le Philtre
53
Honte d'Isolde
54
Résolution de mourir
a)
etc.
b)
etc.
c)
d)
55
La chasse
a)
b)
56
Trahison de Melot
57
Impatience

NOTRE DISCOTHÈQUE

par Dominique MACHUEL

Nous commencerons cette rubrique avec un disque qu'il est impossible de placer dans l'une ou dans l'autre des catégories habituellement distinguées; son titre, *Algorithme I*, est déjà tout un programme; il s'agit du résultat de recherches menées par Pierre Barbaud et Roger Blanchard au sujet des possibilités qu'offre la machine à calculer en matière de composition musicale. Une notice rédigée par Myriam Prévot, Pierre Barbaud et Roger Blanchard explique d'une façon simple et claire comment on peut utiliser le calculateur électronique pour composer de la musique, ainsi que l'intérêt que présente cette utilisation. Le résultat, le contenu de ce disque est la reproduction de la bande originale d'un film de Frédéric Rossif réalisé par la Chambre Syndicale des Pétroles, « Imprévisibles Nouveautés ». Ce que nous entendons est curieux, pas désagréable à écouter, instrumenté avec soin et avec goût; les harmonies sont variées, sans parti pris de dissonance pas plus que de consonnance d'ailleurs; ce qui surprend le plus peut-être, c'est une apparente absence de logique dans l'enchaînement des phrases. CRITÈRE (1).

Après cette nouveauté hors série, nous aborderons un genre beaucoup plus sérieux. La même maison, CRITÈRE, nous propose un disque qui doit avoir sa place dans toutes les discothèques scolaires: il s'agit de la musique pour la tragédie de Racine, *Esther*, écrite par Jean-Baptiste MOREAU. On connaît mal ce musicien qui, né à Angers en 1656, réussit, après avoir été maître de Chapelle à Langres et à Dijon, par se faire introduire à la Cour de Versailles, en 1686. Devenu trois ans plus tard « Maître de Musique du Roy », il enseigne cet art aux pensionnaires de la maison de Saint-Cyr, et c'est ainsi qu'il fut amené à écrire la musique de nombreuses tragédies dont deux seulement, *Esther et Athalie*, sont passées à la postérité, grâce à Racine. La partition musicale surprend par son importance; son style est bien de l'époque et fait assez penser à Lully; elle est ici jouée dans son intégralité, et parfaitement dirigée par Georges Hacquard à la tête de la Chorale de l'Ecole Alsacienne et du Collégium Musicum de Paris. Voilà un disque qui vient combler une lacune et qui est tout indiqué pour les classes de quatrième. Présentation soignée et élégante, gravure excellente (15).

On connaît généralement les grands oratorios de HÆNDEL, écrits lorsque le maître vivait à Londres. Ceux qui aiment la noblesse, la grandeur et la simplicité de ces œuvres seront sensibles à la richesse et à l'originalité de celui-ci, *La Resurrezionze* (La Résurrection), l'un des premiers de Hændel, écrit à Rome en 1707 sur la commande du Prince Ruspoli et donné pour la première fois au Palais Bonelli le 8 avril 1708, sous la direction du violoniste Arcangelo Corelli. L'interprétation est de premier ordre; elle est réalisée par le Chœur Santini et l'Orchestre de Chambre de Münster, dirigés par Rudolf Ewerhart. La notice est précieuse par les indications musicologiques qu'elle contient. La gravure est digne de la marque Vox, c'est-à-dire remarquable (10).

Deux Messes de MOZART, la Messe du credo en ut majeur (K. 257) et la Messe brève en si bémol majeur (K. 275) occupent les deux faces d'un excellent disque FONTANA. Composées en 1776 et 1777 pour Hiéronymus Colloredo, le terrible Prince Archevêque de Salzbourg, ces œuvres sont le témoignage de la foi de Mozart, très profonde certes, mais plus exubérante que mystique. Interprétation excellente sous la direction de Rudolf Moralt (K. 275) et de Bernhard Paumgartner (K. 257)). Gravure remarquable, nette et équilibrée (17).

Deux disques de concertos, tous les deux de Joseph HAYDN, nous sont seulement parvenus pour cette chronique. Dans le catalogue de Joseph Haydn, les concertos sont beaucoup moins nombreux que les symphonies et les quatuors, et leur authenticité est assez difficile à établir. Carl de Nys pose très bien ce problème dans la notice rédigée pour le premier disque; sur les trois concertos qu'il présente, un seul est vraiment authentifié, celui pour deux cors, découvert très récemment; les deux autres, pour flûte et pour hautbois, sont d'une origine moins clairement établie mais ce qui est certain c'est que leur musique est magnifique, pleine de charme et très vivante. Les solistes ressortent bien de l'ensemble orchestral et nous pensons que ce disque peut être utilisé en classe pour la présentation des instruments dans l'orchestre. DISCOPHILES (12). Sur le second disque sont groupés trois concertos pour clavecin; deux d'entre eux sont presque inconnus du public (ceux en sol et en fa), par contre le troisième (celui en ré) figure souvent dans les programmes des concerts, au piano ou au clavecin. Ce disque est également à recommander pour la beauté de l'interprétation (Robert Veyron-Lacroix), la qualité technique et la valeur de la musique (11).

Deux disques dans la collection des Gravures Illustres nous font revivre des artistes aujourd'hui disparus mais dont les interprétations restent des modèles pour les nouvelles générations et des souvenirs émouvants pour les autres. Le premier, consacré à Schnabel, contient une interprétation remarquable de la Sonate en ré majeur op. 53 de SCHUBERT, qui fut composée au cours de l'été de 1825. Tous les contrastes de cette œuvre, ainsi que les douceurs typiquement viennoises sont justement mises en relief. Le second, 7ᵉ de la série consacrée à Alfred Cortot, comporte les quatre Ballades et la Fantaisie en fa mineur de CHOPIN : une interprétation incomparable, riche en oppositions, en forme romantique, et profondément attachante par la poésie du toucher et du rubato (4).

Le cinquième volume de l'enregistrement intégral de la musique pour piano de Claude DEBUSSY par Werner Haas, comprend un ensemble varié allant d'une de ses plus anciennes compositions, la *Danse Bohémienne*, de 1880, à la *Berceuse héroïque* écrite pendant la Grande Guerre, en passant par les célèbres et merveilleuses *Estampes* (*Pagodes, Soirée dans Grenade* et *Jardins sous la pluie*). Les remarques que nous avons faites l'an dernier à propos de la parution du volume 2 de cette collection, restent valables en ce qui concerne la sonorité du disque très portée sur les graves. Le toucher de Werner Haas est très soigné, et l'interprétation, si elle est stricte et mesurée, semble mûrement réfléchie, et recherchée dans les moindres détails. FONTANA (7).

Deux disques, également, sont à placer sous le titre « musique de chambre ». Tout d'abord deux quatuors, l'un de BERG, l'autre de SCHONBERG, méritent de retenir notre attention. Le second quatuor, de 1907, est la première œuvre de Schönberg qui soit vraiment atonale; entre le premier et le dernier mouvement de cette œuvre, on sent le style et l'écriture évoluer. Cette œuvre est caractéristique également par la présence d'un soprano dans les troisième et quatrième mouvements. Malgré l'écriture nouvelle, le style général est très lyrique, et on suit assez facilement la construction des différents morceaux. L'op. 3 de Berg est son premier quatuor à cordes; il date de 1910 et ne sera suivi qu'en 1926 d'un second, la *Suite Lyrique*. Il est composé de deux mouvements d'importance égale. Le style en est plus dépouillé, et l'écriture plus difficile à suivre; cependant le rapprochement de ces deux ouvrages est fort intéressant et dans l'ensemble ces deux quatuors sont loin d'être rébarbatifs. Présentation parfaite, interprétation remarquable, gravure splendide. Vox (2 et 23).

Viennent ensuite, sous l'égide des DISCOPHILES FRANÇAIS, trois Quintettes français, joués par le Quintette Instrumental de Paris : le Quintette de Jean FRANÇAIX, composé de trois morceaux brefs, tour à tour douloureux, gai et de tournure populaire, la *Suite médiévale* de Daniel LESUR qui repose sur des motifs authentiques savamment amplifiés par les ressources de l'écriture contemporaine et la maîtrise du compositeur, et le Quintette de Jean-Michel DAMASE qui valut à son auteur le Premier Prix de Composition au Conservatoire de Paris, dans lequel on se plaît à retrouver les maîtres qui ont influé sur le jeune musicien, Fauré en particulier. Ces trois ouvrages sont écrits pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe. L'interprétation est très bonne et la gravure de grande qualité (5, 8 et 14).

Le chapitre de musique symphonique sera cette fois-ci important, varié et fort intéressant. Commençons par le XVIIIe siècle où nous signalons deux disques consacrés à MOZART: la musique de ballet pour *Idoménée,* avec son alternance de marches, gavotte, chaconne, passacaille... constitue un ensemble utile; l'interprétation de la Camerata du Mozarteum de Salzbourg, dirigée par Bernhard Paumgartner, est très bonne. FONTANA (16). Ensuite, chez DEUTSCHE GRAMMOPHON, deux Symphonies, la 29e K. 201 (1773-1774) et la 41e K. 551 *Jupiter* (août 1788), avec l'Orchestre Symphonique de Vienne conduit par Ferenc Fricsay. Deux interprétations très détaillées, mais où se remarquent un souci de sobriété ainsi qu'une crainte de se montrer trop lyrique et romantique (19).

Vient ensuite un disque qui pourrait tout aussi bien trouver sa place plus loin au milieu des œuvres lyriques. Il s'agit de célèbres Ouvertures, préludes et musique de Ballet de VERDI; on y trouve *la Force du Destin* (ouverture), *Otello* (ballet), *les Vêpres siciliennes* (ouverture), *Aïda* (prélude, danses, ballet acte 2), *la Traviata* (préludes des actes 1 et 3), et *Nabucco* (ouverture). Ce disque fait partie de la collection FONTANA Amour de l'Art; la pochette est une excellente reproduction d'une toile célèbre; un second tirage, destiné à être encadré par exemple, est livré avec le disque. A ce disque de Verdi correspond un fragment du Ballet de Chilpéric de H. de Toulouse-Lautrec. Initiative originale; gravure digne des réalisations FONTANA (26).

Nous avons signalé au mois de juillet le remarquable ensemble présenté par DUCRETET pour l'année DEBUSSY et consacré à l'intégrale de son œuvre symphonique sous la direction de D.E. Inghelbrecht. Les volumes 2 et 3 seront particulièrement appréciés et recherchés car ils groupent le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune,* les *Images* pour orchestre avec *Gigue, Ronde de Printemps* et *Ibéria,* pour le volume 2, *la Mer* et les trois *Nocturnes* pour le volume 3. Il n'y a rien à dire en face de telles interprétations; tous les détails sont à leur juste place, les plans sonores parfaitement équilibrés, les mouvements remarquablement respectés. Tout vient calmement en son temps; on a la possibilité de jouir de cette splendeur sonore (6 et 7).

De son côté, COLUMBIA nous propose une nouvelle version, avec une édition stéréophonique, de l'intégrale de la musique d'orchestre de RAVEL par André Cluytens à la tête de l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Dans l'Album 1, seul paru actuellement, se trouvent le *Boléro,* la *Valse* et la *Rapsodie Espagnole.* Trois grandes œuvres qui permettent d'approcher, sous des aspects très divers, l'art de Ravel; ce disque est donc à recommander aussi bien pour l'amateur que pour le professeur qui veulent enrichir leur discothèque; les noms du chef et de l'orchestre sont un gage de qualité que l'audition vient confirmer (21).

Le dernier de cette rubrique symphonique est consacré à deux œuvres de Zoltan KODALY : *Nuit d'été,* fantaisie pour orchestre et le Concerto pour orchestre. Kodaly est, avec Bartok, le musicien le plus remarquable de la musique hongroise contemporaine; tous deux travaillèrent en collaboration dans des recherches très poussées au sujet de la musique populaire hongroise afin d'en découvrir les vraies sources; tous deux utilisèrent le fruit de leurs découvertes

dans leur propre musique mais d'une manière parfaitement différente; on se plaît à dire que Kodaly sut maintenir un juste équilibre entre la tradition et le « modernisme », tandis que Bartok cherchait à aller toujours plus avant dans les nouvelles formes d'écriture musicale. La Fantaisie pour orchestre *Nuit d'été* fut composée en 1906; c'est une des premières œuvres de Kodaly, qui fut remaniée en 1929 et dédiée à Toscanini; elle ne comporte qu'un seul mouvement mais on peut y distinguer plusieurs parties qui assurent à l'œuvre une solide construction. Quant au Concerto pour orchestre, composé en 1939 pour les cérémonies du cinquantenaire de la fondation de l'Orchestre Symphonique de Chicago, il nous montre un musicien en pleine possession de son art. Voilà de la très belle musique, sincère dans son inspiration, solide quant à son écriture et sa construction, très prenante par la beauté des phrases et le lyrisme qui s'en dégage. Un disque splendide, parfaitement dirigé par l'auteur lui-même. DEUTSCHE GRAMMOPHON (13).

Avant d'aborder pour conclure la rubrique « opéra », nous signalerons ce disque de Chants Russes chantés par Ivan Petrov. Ces chants sont, sur la première face, des mélodies anciennes, folkloriques ou non, sur la seconde des mélodies contemporaines dont l'essentiel est constitué par les Sonnets de Shakespeare de Kabalevski. Ivan Petrov possède une voix d'une grande beauté qui se trouve parfaitement à l'aide dans ce répertoire. Ce disque est excellent bien qu'il ne puisse éviter un certain effet de monotonie lorsqu'on écoute sans interruption toutes ces pièces très courtes. (CHANT DU MONDE) (3).

Et nous terminerons avec les ouvrages lyriques et les extraits d'opéras. Le *Directeur de Théâtre* (Der Schauspieldirector) est un Singspiel composé par MOZART en 1786, sur un sujet indiqué par Joseph II lui-même; seulement quelques scènes y sont chantées. Un directeur ayant reçu l'autorisation de monter une troupe nouvelle, recrute son personnel, acteurs, actrices, chanteurs et chanteuses; le choix des premiers est délicat, mais celui des derniers est particulièrement épineux. Nous assistons aux diverses présentations, aux rivalités, aux prétentions de ces derniers candidats. Cette œuvre est pleine d'ironie et tourne souvent à la caricature. L'interprétation est remarquable mais ce disque est à recommander spécialement aux germanistes car les scènes parlées sont longues et la notice en allemand, à moins que les autres se contentent des parties musicales qui à elles seules valent bien l'ensemble de cette page délicieuse. AMADEO (18).

Les amateurs de la Callas se réjouiront de la sortie d'un petit 45 tours de la collection « Plaisir musical » qui comporte la Cavatine de Rosine, du *Barbier de Séville* de ROSSINI, et l'air d'*Aïda* « Ritorna vincitor » (acte 1). Un véritable régal ! (22 et 25). Quant à ceux qui préfèrent Nicolaï Gedda, ils pourront apprécier la diversité de son talent en écoutant le disque Gedda à Paris où sont groupés les grands airs de ténor des plus célèbres opéras français de la fin du siècle. COLUMBIA (9).

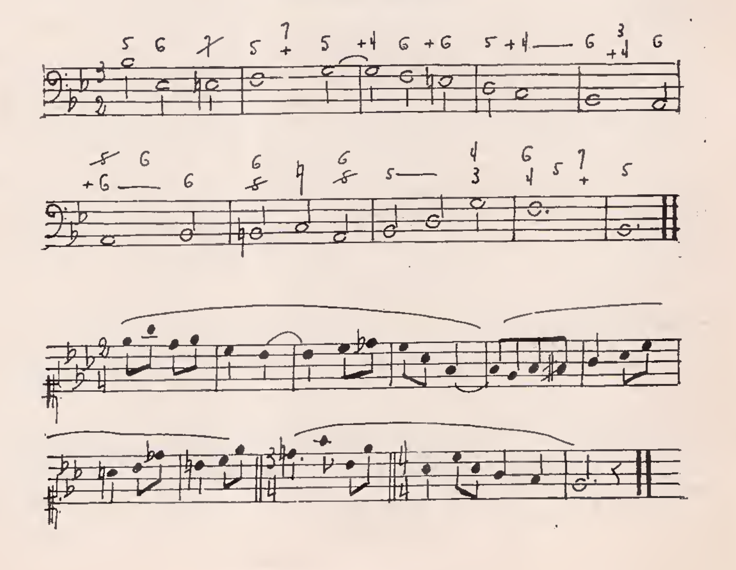
Enfin, ceux qui apprécient encore l'opérette, ne seront pas oubliés dans cette distribution finale, car nous leur recommandons le disque chanté par Jany Sylvaire avec une articulation parfaite et un véritable sens de l'humour, disque sur lequel ils trouveront des airs choisis parmi les plus célèbres dans les principales opérettes de la grande époque où ce genre était abordé par des musiciens authentiques et où la musique légère pouvait être de bon goût. VEGA (20).

(1) **ALGORITHME 1** — 25/33 - CRITERE - CRD 430
(2) **BERG - Quatuor op. 3** — 30/33 - VOX - DL 730
(3) **CHANTS RUSSES** — 30/33 - CHANT DU MONDE - LDX S 8283
(4) **CHOPIN - Quatre Ballades**
Fantaisie en fa mineur — 30/33 - V.S.M. - COLH 91
(5) **DAMSE - Quintette op. 2** — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730.062
(6) **DEBUSSY : Œuvre symphonique :**
Vol. 2 **Prélude à l'après-midi d'un faune**
Images — 30/33 - DUCRETET - 320 C 152
La Mer - Trois Nocturnes — 30/33 - DUCRETET - 320 C 153
(7) Musique pour piano, vol. 5 : **Rêverie, Nocturne, Danse, Ballade slave, Masques, Danse bohémienne, Estampes, Valse romantique, Mazurka, Hommage à Haydn, Le Petit Nègre, Berceuse héroïque** — 30/33 - FONTANA - 698 516 FL
(8) **FRANÇAIX - Quintette** — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730 062
(9) **GEDDA A PARIS** — 30/33 - COLUMBIA - FCX 906
(10) **HÆNDEL - La Resurrezione** — 30/33 - VOX - VUX 2 012
(11) **HAYDN - Trois concertos pour clavier** — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730 060
(12) **Concerto pour flûte**
Concerto pour deux cors
Concerto pour hautbois — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730061
(13) **KODALY - Nuit d'été : Concerto pour orchestre** — 30/33 - DEUTSCHE - LPM 18 687
(14) **LESUR - Suite médiévale** — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730 062
(15) **MOREAU : Musique pour Esther** — 30/33 - CRITERE - CRD 131
(16) **MOZART - Idoménée** (ballet) — 30/33 - FONTANA - 698 084
(17) **Messe brève K. 275**
Messe du credi K. 257 — 30/33 - FONTANA - 698 078
(18) **Der Schauspieldirector** — 30/33 - AMADEO - AVRS 6254
(19) **Symphonies n° 29 et n° 41** — 30/33 - DEUTSCHE - 618 709
(20) **OPERETTE (L') française d'Offenbach à Louis Ganne** — 30/33 - VEGA - V 30 Po 889
(21) **RAVEL - Boléro, La Valse**
Rapsodie espagnole — 30/33 - COLUMBIA - FCX 913
(22) **ROSSINI - Barbier : Cavatine de Rosine** — 17/45 - COLUMBIA - ESBF 17 110
(23) **SCHONBERG - Quatuor n° 2** — 30/33 - VOX - DL 730
(24) **SCHUBERT : Sonate op. 53** — 30/33 - V.S.M. - COLH 83
(25) **VERDI - Aïda : « Titorna vincitor »** — 17/45 - COLUMBIA - ESBF 17 110
(26) **Ouvertures, préludes et musique de ballet : La force du destin, Otello, Les Vêpres siciliennes, Aïda, La Traviata, Nabucco** — 30/33 - FONTANA - 697 014 EL

HARMONIE

(suite de la page 10/78)

Textes à réaliser



Le Cours d'Education Musicale en Cinquième

par Mlle GOY,
Professeur d'E.M. au Lycée de Savigny-sur-Orge

La classe de 5e me semble particulièrement intéressante.

Est-ce parce que les enfants, éveillés par leur année de 6e, gardent pendant quelques mois encore, l'enthousiasme qui les caractérisait l'an passé ?

Est-ce parce que le problème de la mue, ne se posant pas encore, il est possible de se livrer avec les petits chanteurs à de véritables leçons de technique vocale ?

Est-ce parce que moi-même, très attirée par le Moyen-Age, il m'est agréable de leur en parler et de leur faire aimer ?

La leçon se déroule dans l'ordre suivant :

Culture vocale
Culture auditive
connaissance
reconnaissance
Solfège
Chants
Disque

La Culture vocale

Attrayante, voire même amusante, elle est indispensable, et je l'utilise beaucoup (en 5e).

La leçon débute toujours par un chant connu. Cela permet une mise en route dynamique, et de ce fait une bonne préparation au travail en commun.

Du chant vocalisé, nous passons à la vocalise pure, d'abord vers l'aigu, dans l'extrême légèreté, puis dans le grave dans une impression de voix « soulevée ».

L'intervalle parcouru en classe de 5e est normalement du Fa au Do (1).

Tous chantent de mieux en mieux en général.

Cependant lorsqu'une voix donne des signes de fatigue à certaines hauteurs, l'élève est mis au courant de son « état » et déclaré seul juge de ses possibilités. Impressionné par la gravité de cette responsabilité il chantera très piano.

(J'ai remarqué que les élèves muaient le plus souvent pendant les vacances. Faut-il en conclure qu'un travail vocal élevé entretient une voix d'enfant ? Nous en reparlerons dans quelques années.)

Les voyelles a, o, ou, sont les préférées. Je me méfie du « i » souvent acide et qui place mal la voix sauf si on le corrige en lui adjoignant un peu de « a ».

Car ce « a », rond et chaud, seul, permet d'atteindre de belles notes élevées, qu'il faut effleurer d'abord, en passant (2), puis garder un peu plus si possible (3).

Comment composer les formules de culture vocale ?

Tantôt rapides, courtes, légères pour explorer l'aigu, tantôt mélodiques, plus lentes dans le médium, je pense que l'on doit garder cinq ou six de ces formules pendant un trimestre. Il ne s'agit pas d'enrichir l'esprit des enfants par des phrases intéressantes et multiples, mais seulement d'exercer et d'habituer certains muscles à un travail régulier sinon fréquent.

Plus vite sera connue la formule, mieux l'enfant pourra la chanter.

Pour travailler l'articulation des consonnes, nous préférons une phrase d'un chant, particulièrement bien choisie, exemple le refrain de « la petite Maritchou » (4)

Une culture vocale sans accompagnement donne des résultats bien meilleurs.

Tout près d'eux, le geste seul pour les guider, les enfants sont plus attentifs, et de ce fait chantent bien plus joliment.

Car, plus nous travaillons, plus nous attribuons d'importance au rôle de l'intelligence, de la pensée, dans l'exécution vocale.

On prépare une note aiguë, d'avance, comme on se prépare à sauter un obstacle.

On choisit le timbre qui convient à tel chant comme on choisit la couleur dans une boîte de peinture, et parmi toutes les teintes qu'offre la palette vocale, l'enfant attentif intelligent, sait souvent mieux qu'un chanteur professionnel trouver celle qu'il faut « donner ».

Nous utilisons parfois le procédé « b f » (bouche fermée). Il peut être utile car il ramène le calme... et fait un certain effet qui ravit les enfants.

Cependant jamais de « b f » dans l'aigu, et le plus souvent... bouche ouverte, pour éviter toute contraction de la gorge.

La polyphonie dans la culture vocale est intéressante; mais elle présente un danger : sacrifier quelque peu l'harmonie des timbres à la justesse des accords.

Pour terminer cette question purement technique, je me permets d'ajouter qu'il me plaît d'être dans un Lycée mixte pour mêler voix de filles et voix de garçons. En classe de 5e cela ne présente que des avantages. Les voix se marient fort bien. Les filles y gagnent en timbre, en vigueur, et les garçons en... discipline.

La Culture auditive

En CULTURE AUDITIVE, nous commençons par chanter en suivant au tableau des séries de secondes, tierces, quartes, etc., aussitôt que ces intervalles sont connus. Cet exercice semble indispensable si l'on veut que les enfants chantent aisément un exercice de solfège sans accompagnement.

Ce « brassage » d'intervalles, qui dure peu, mène la connaissance profonde des différents accords selon leur caractère propre : douceur de la tierce, par rapport à la dissonance de la seconde; et à ce propos nous remarquons combien est subtil l'art du compositeur, et belle sa mission, car nous n'avons pas d'autre but, eux et moi, que celui de pénétrer dans ce monde sonore qu'est la musique.

Puis nous passons à la découverte rythmique ou mélodique à l'ordre du jour.

Au cours de cette année, les enfants devront découvrir beaucoup de principes théoriques. Certains faciles, d'autres réellement difficiles, et je crains quelques leçons pénibles lorsque nous aborderons, par exemple, le ternaire, la relativité entre les gammes, ou les différentes gammes mineures. L'appel au sens musical des enfants, fort heureusement, ne fait jamais défaut.

C'est ainsi que bien avant toute explication nous découvrirons le ternaire, par rapport au binaire, d'après des exemples musicaux, à l'aide de chants et de disques; c'est ainsi que jouant au piano un accord de la mineur, je leur ferai chanter la gamme relative de Do Majeur, dont nous ferons alors un croquis des tons et demi-tons.

En conclusion, si délicate à traiter que soit une question de théorie, elle doit avant tout reposer sur une sensation auditive puisqu'elle en découle.

Un exercice de reconnaissance écrit ou oral, au cours duquel les enfants chantent les fragments à reconnaître b. f. pour les sons, avec le nom des notes pour les rythmes (car nous aborderons la dictée proprement dite, plus tard), me permettra de vérifier si l'explication a été comprise.

Un court exercice de lecture dans le livre de solfège donnera confirmation écrite, noir sur blanc, de ce que nous aurons découvert.

Les Chants

Ils seront presque tous empruntés au Moyen Age, car en plus de leur propre intérêt et de leur richesse, ils servent souvent d'exemple pour une grande partie de l'Histoire de la Musique.

Ajoutons qu'ils plaisent infiniment.

Les enfants s'amusent des farces du Menteur (*Ah, j'ai vu, j'ai vu...*), apprécient à sa juste valeur l'humour de la bergère (*la Bergère et le Monsieur*), sentent parfaitement l'actualité revendicatrice du Tambourinaire (*Qu'on m'apporte ma flûte...*)

Naturellement, dialogues, solis sont fort appréciés et même chansons mimées en fin de trimestre, dans une atmosphère moins... tendue.

Le Disque

Nous ne parlerons jamais d'Histoire sans disque.

Le rêve serait de fournir à chaque enfant un petit cours polycopié, de dix lignes à peu près, sorte de commentaire succinct mais suffisant, de l'œuvre à écouter.

Ce serait une économie de temps fort appréciable dans cette heure de musique toujours trop courte.

Je pense qu'il est encore possible de faire chanter les enfants pendant l'Histoire de la Musique. Fragment de grégorien, thème de chanson polyphonique, on peut toujours extraire quelques notes d'une œuvre, et faire participer les enfants à son audition, d'une façon active.

L'iconographie est d'une grande aide pour le programme de la 5e. Mais il faut éviter qu'elle prenne le pas sur la Musique même.

Certaines danceries peuvent paraître ardues à faire écouter. Mais les rythmes particuliers, les sonorités des instruments anciens, doivent intéresser suffisamment pour en permettre une bonne audition.

En réalité le programme d'Histoire de la Musique de cette classe me semble cadrer parfaitement avec des enfants de 11 ou 12 ans.

Ils ont encore assez d'imagination pour pénétrer dans ce monde plein de féerie; ils en comprennent encore la sincérité, et n'en ridiculisent pas les tâtonnements inévitables, mais les jugent au contraire avec une certaine indulgence parfois touchante.

En définitive, tout, dans l'Histoire de la Musique, n'est qu'une affaire de présentation, à condition de ne pas forcer l'écoute d'une œuvre pendant trente minutes consécutives.

Au cours du trimestre, bouleversant une leçon, il y a « la composition ». En vingt ou trente minutes elle sera faite. Elle comporte : exercices de reconnaissance de sons, de rythmes, et aussi de quelques disques parmi ceux écoutés dans le trimestre, avec petit commentaire si possible.

Jamais les enfants n'auront à chanter seuls devant les autres élèves pour diverses raisons : timidité empêchant l'élève de donner sa mesure, temps perdu, etc. En ce qui concerne la connaissance des voix, il suffit d'écouter chacun en passant dans les rangs, au cours d'une exécution vocale. La belle voix sera vite remarquée, et dirigée le plus tôt, vers la chorale.

Voici tracées les grandes lignes de notre travail au cours de cette année.

Tout pourrait sembler assez facile. En réalité je crois que notre discipline est la plus difficile et la plus délicate à professer. Prenant sa source dans l'Art même, notre pédagogie ne devrait jamais le trahir et c'est vers lui qu'il faut toujours s'efforcer de revenir.



LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

Le lecteur de *L'Education Musicale* est en droit de s'étonner de l'apériodicité apparemment systématique de ce *Courrier* que je déplore toujours d'avoir à dépouiller seul. Lorsque j'ai accepté la proposition de notre Directeur, M. André Musson, de répondre dans la mesure de mes possibilités, à certaines questions posées par des collègues, j'entretenais le ferme espoir de voir cette rubrique devenir en quelque sorte la « boîte à lettres » de notre discipline. Je me suis à plusieurs reprises expliqué à ce sujet les années précédentes. Mais hélas... les questions restent aussi nombreuses et sont souvent... inattendues, mais rares sont ceux qui ont eu la témérité (si j'ose dire !), de nous communiquer leur propre sentiment sur certaines questions posées, ou qui ont essayé de corriger des inexactitudes à l'abri desquelles je ne suis en aucune façon. M. Musson comme moi-même aimerions cependant que le journal soit pour tous un moyen d'expression, un moyen de collaboration, un moyen d'union qui ne serait que profitable à tous : nos jeunes collègues qui enseignent pour la première fois souvent loin de Paris aurait là une preuve tangible que tous, nous marchons la main dans la main, et que, sans question de prérogatives ou de science personnelle à étaler (nous sommes tous plus ou moins limités dans ce domaine), le but que poursuit *L'Education Musicale* est de créer, au sein de notre enseignement, un courant d'échanges, un courant de sympathie et d'aide mutuelle. Ce n'est pas en nous renfermant dans notre tour d'ivoire, en agissant en « franc-tireur » que nous parviendrons à l'efficacité dans la tâche difficile qui nous incombe, mais bien en regardant ce qui se passe autour de nous, et en échangeant fructueusement nos idées.

Le *Courrier* vous offre cette possibilité : il publie toutes les demandes, toutes les remarques qui sont susceptibles d'intéresser l'ensemble de nos collègues, avec pour chacun, latitude de répondre aux questions posées, d'élargir la documentation que nous nous efforçons d'offrir. Si j'ai dû ces derniers temps, et pour des raisons purement personnelles, retarder la publication de certaines de ces questions, j'espère que les intéressés auront cependant été satisfaits des réponses que je leur ai adressées directement. Je pense pouvoir reprendre maintenant le rythme normal d'un courrier bi-mensuel. Je prie ceux auxquels, pour les mêmes raisons, je n'ai pas encore répondu, de bien vouloir m'excuser. De toutes façons, n'étant pas universel, il y a bon nombre de demandes pour lesquelles je suis incapable de donner une documentation satisfaisante : c'est alors que je fais appel à ceux d'entre vous qui peuvent fournir des renseignements précis, de bien vouloir le faire. D'avance, je les en remercie.

92° Mlle P.L. à Montpellier (Hérault).

*Quels sont les écrits de Paul Valéry auxquels il faut se référer pour connaître le rôle que la Musique a joué chez ce grand écrivain ? Je ne connais personnellement que le texte d'*Amphion, *mis en musique par Arthur Honegger. Je vous remercie à l'avance de votre réponse.*

Sans doute me serait-il facile de considérer, chère lectrice, que vous souhaitez vous amuser à mes dépens en m'écrivant de cette escale essentiellement valérienne qu'est Montpellier, afin de me demander des renseignements sur l'auteur de *Mon Faust.* Je préfère supposer que vous n'avez fait, dans cette ville, qu'un séjour de vacances au cours duquel vous avez eu... le coup de foudre !

La Musique a joué un rôle important dans l'œuvre de Valéry et on peut dire qu'elle est là presque toujours présente, même si elle n'est pas nommée expressément. Cependant, Valéry n'était pas musicien et se considérait plus volontiers comme un « artiste manchot », un esthéticien. En lisant les vers suivants, ne pensez-vous pas qu'il était injuste envers lui-même ?...

Je te remets l'arme prodigieuse
La Lyre
Amphion, Amphion !
Eveille le son vierge et triomphe par lui !...
...Et l'inerte matière et les brutes charmées
Seront captives de la Lyre !

Est-ce l'artiste qui a fixé ce cri prodigieux, celui-là même qui affirme que la Musique est « la grandiose écriture de l'homme complet, qu'on entendait présenter avec une modestie de maître, le 4 janvier 1931, un concert de l'Association Lamoureux, dans les termes suivants :

M'est-il permis de parler ici ? De déranger les pupitres, d'apparaître au milieu des merveilleuses cordes, des bois suaves, des cuivres tout-puissants, non point pour chanter, mais pour essayer de faire entendre une voix — ni chantante ni harmonieuse — et que ne soutient pas la baguette de M. Wolff ? Je vous assure que je suis ému de me trouver tout seul de mon espèce dans cette forêt essentiellement magique, où parmi la ramure diverse des timbres, souffle si tendrement ou si violemment le génie.

Croyez-moi, amie lectrice, vous partez là pour une heureuse découverte et je vous envie de prendre le temps de relire des pages de cet homme qui fut le dieu de nos vingt ans !

Retenez les titres suivants, qui ne vous empêcheront en rien d'étendre votre curiosité à l'ensemble de l'œuvre :

Amphion, musique de Arthur Honegger; *Sémiramis,* musique de Arthur Honegger; *Echo et Narcisse,* musique de Germaine Tailleferre, *Mon Faust,* musique de Lucien Duchemin (chœurs); *Eupalinos, L'Ame et la Danse, Pièces sur l'Art, Mauvaises pensées, Tel quel, Rhumbs, Monsieur Teste* et les *Cahiers de Paul Valéry,* écrits tout au long de sa vie de 1894 à 1945 et qui représentent le total imposant d'environ 30 volumes, publiés par les soins de C.N.R.S. — Bravo et bon courage !

93° Mme X, à Quimper (Sud-Finistère).

Demande où se procurer les ouvrages d'Arthur Pougin et de Francine Cabos concernant le violon, en vue de documenter des élèves-maîtresses d'E.N.E. entreprenant une monographie sur ce sujet ?

Dieu veuille que ma mémoire soit fidèle, car en cet âge atomique et apparemment sans mystères, je jurerais qu'un farfadet s'est promis de me faire chercher votre lettre dans touts mes archives vainement ! Si donc je ne me trompe point, ma réponse va vous décevoir : les ouvrages que vous recherchez :

Arthur Pougin, *Le violon,* Paris (1924),

Francine Cabos, *Le violon et la lutherie,* Paris (1948), sont, en effet, tous deux épuisés. En ce qui concerne le second, pour lequel j'ai une tendresse toute personnelle, écrivez à la Librairie Gründ qui en possède peut-être encore un ou deux exemplaires. J'en doute cependant.

Mais il existe un Organisme que vous ignorez peut-être, et qui peut vous rendre d'inappréciables services : il s'agit du Prêt inter-bibliothèques. Il vous suffit de le solliciter par le truchement du Bibliothécaire de la Ville de Quimper. Cette personne adressera une demande sur imprimé spécial au Service Central de la Bibliothèque Nationale qui

en assurera l'ampliation et obtiendra pour vous, dans les délais administratifs les plus brefs (un mois environ) le prêt des ouvrages en question.

Le Français a trop pour habitude de dénigrer l'organisation administrative de son pays pour ne pas souligner ici l'intérêt capital de ce Service de Prêt, lequel, grâce à une chaîne de bonnes volontés, permet aux chercheurs isolés de consulter des ouvrages rares. Ce genre de prêt peut éventuellement s'effectuer à l'échelon *international.*

A votre demande, vous pourrez ajouter, nonobstant les ouvrages que vous m'indiquez dans votre lettre : G. Piccoli, *Trois siècles de l'histoire du violon*, 1617-1917, Nice (1954) et Hill (Frères) - *Antoine Stradivarius, sa vie et son œuvre*, Londres-Paris (1907). N'oubliez pas les articles encyclopédiques : Pincherle dans *Lavignac*, Wirsta dans *Fasquelle*, Borel dans *Larousse* et X. dans *MGG* (à paraître).

94°

Pour ce fils de collègue avec lequel j'évoquais cet été à Tréguier quelques aspects de la tradition populaire en Bretagne, j'ajoute ici, avec leur bref commentaire, les deux vers bretons dont j'avais été incapable de me souvenir à l'époque, concernant le cri de l'alouette.

Lorsque l'alouette des champs s'élève dans le rayon de soleil, « de ses deux ailes palpitant », le paysan breton croit entendre monter vers le ciel l'âme pécheresse d'un trépassé. Pleine de repentir, cette âme parvient jusqu'au seuil de la céleste cité en criant :

Per, per, digor'dhi
Biquen, biquen n'a pec'hi !

c'est-à-dire : « Pierre ! Pierre ! ouvre-moi ! Jamais, jamais plus je ne pécherai ! » puis retombe comme une pierre jusqu'au sol sans avoir obtenu le pardon.

J'espère que cette petite glane, due à Charles Le Goffic, intéressera nos lecteurs.

95° **M. J.C., Nice (A.-M.).**

Certains chants de circonstances ont été écrits à l'occasion du rattachement du Comté de Nice à la France, dont on a fêté le centenaire il y a deux ans. Mon bref séjour ici ne m'a permis de rien trouver. Où puis-je m'adresser pour trouver ces textes ?

J'espère que votre illusion sur l'esthétique de ces chants que vous dites vous-même « de circonstance », n'est pas trop grande. Je n'en connais que deux, peut-être y en a-t-il d'autres. Ce sont des pièces de plein-air, remplies de souvenirs de chœurs d'orphéons, très en vogue à l'époque (1860). J'ignore s'ils existent encore édités séparément, mais vous les trouverez dans un recueil paru naguère à Nice, passé pratiquement inaperçu des musiciens. C'est l'*Anthologie de la chanson niçoise* de Georges Delrieu (Nice, 1960).

Je suis heureux de votre réponse qui m'offre l'occasion de signaler dans notre Bibliographie ce beau recueil dont nous n'avons jamais fait mention. Vous y trouverez en page 2 le *Chant officiel du 15 avril 1860* de P. Guidi, et le *Chant des Niçois* de L. Amat.

ETUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

CHŒURS A VOIX MIXTES

Chorales de C.E.G. - Collèges classiques Lycées

Le chœur que nous proposons permettra de familiariser les groupes avec les diverses formes du mode mineur. L'harmonisation ci-contre n'offre aucune difficulté de rythme ni de diction; écrite dans une tessiture moyenne des voix, elle laisse la possibilité d'apporter tout le soin désirable aux subtilités d'intonations créées par l'alternance constante de ces diverses formes.

*
**

Chœur à l'Etude

SUR L'BORD DE LOIRE (Légende de Sologne)

Harmonisation à 3 voix mixtes d'André DELSARTE
(Extrait du cahier n° 11 de l'Education Permanente
Ed. U.F.O.L.E.A., 3, rue Récamier - Paris 7e
Ce chœur existe séparément.)

Le caractère très modal de ce chant indique qu'il est fort ancien. Tout le début est construit (ligne folklorique) sur les cinq premières notes de la gamme de sol mineur, ce qui laisse une équivoque quant à la forme employée du mineur. Le refrain, au contraire, avec le mi bécarre et le fa naturel établit nettement le mode utilisé (voir 1 et 2 du tableau terminal). Nous nous trouvons en présence d'une gamme ayant les demi-tons placés entre les 2e et 3e degrés et 6e et 7e degrés, donc analogue à celle que les Grecs construisaient à partir de ré et que les spécialistes des questions musicales helléniques appellent « mode phrygien » (1).

Généralités

Les trois voix doivent former un tout homogène d'une égale sonorité. Il s'agit d'une vieille légende toute simple, contée en chantant. Par conséquent, le geste du chef sera sobre, calme, soulignant à peine quelques inflexions vocales.

Présentation

La fille du prince est assise, rêveuse et solitaire, au bord de la Loire. Une barque et ses quarante matelots glisse sur le fleuve. Le plus jeune chante, comme elle voudrait apprendre cette chanson ! « *Si vous venez dans ma barque, je vous l'apprendrai* », mais une idylle se noue et... cette fois ce n'est plus de tristesse mais de douceur d'aimer que la belle pleure.

Division et travail par phrase

A part quelques cas particuliers, nous adopterons la méthode habituelle :

Solfège — parties séparées — 2 parties séparées simultanées S. et A. — S. et B. — A. et B.

Adaptation des paroles — parties séparées — 2 parties simultanées — les 3 parties simultanées.

Dans ces deux derniers cas, il sera peut-être nécessaire de remplacer une partie ou l'autre par le guide-chant. Nous ne signalerons donc ci-dessous que les difficultés inhérentes à chaque phrase.

a) *C'est la petit' fill' du prince*

Alti : chanter jusqu'à « *qui* », le ré étant la résolution de mi bémol.

Rechercher un mi bécarre et un fa dièse assez hauts pour accentuer le caractère de la forme mineure avec 6e et 7e degrés haussés.

Mi bémol (mesures 2-6), rechercher au contraire un son près du ré (forme avec sixte et septième mineures).

Barytons : chanter jusqu'à « *qui* ».

Mesures 2-6 : quarte diminuée si bémol-fa dièse.

Penser au sol pour obtenir un fa dièse assez élevé.

En solfiant comme en chantant les paroles, faire observer un court point d'orgue « pp » sur sons pré-cités : Alti : mi bécarre, fa dièse, mi bémol. Barytons : fa dièse.

b) *Qui voulait s'y marier*

Barytons : fa bécarre mi bémol : chanter en pensant au ré (forme descendante du mineur, voir procédés à « a »).

c) Enchaînement a et b : Seule la troisième partie présente quelque difficulté en raison de la succession fa dièse (mes. 2-6) fa bécarre (mes. 3-7). Retravailler séparément cette partie par le solfège puis avec les paroles.

Travailler les parties simultanées depuis le début en répétant deux fois ces quatre mesures.

d) *Sur l'bord de Loire, mariez-vous la belle*

Soprani : mes. 11 — mi bécarre très haut près du fa (voir procédés « a »). Ajouter un travail vocalisé sur « o ». Veiller à l'exacte répétition du ré (mes. 12).

Barytons : Difficultés aux mesures 11 et 12 saut d'octave, mi bécarre, fa dièse. S'attacher à obtenir un ré grave juste, non appuyé, dans la nuance « pp ». Si ce ré est rigoureusement exact les deux sons suivants espacés d'un ton seront assez faciles à obtenir.

e) Enchaînement a - b - d.

Alti : mesures 8 et 9 : Fa dièse, fa bécarre.

En conséquence, travailler l'enchaînement depuis le 2e temps de la mesure 6 jusqu'au premier temps de la mesure 11. Voir « a» procédés. Ne pas craindre de prolonger les points d'orgue de l'étude sur le fa bécarre. Il est indispensable que les choristes s'écoutent, se contrôlent et partant chantent ce fa « pp » sans tenir compte momentanément de la nuance « mf ».

Barytons : l'enchaînement du ré au si bémol demandera une attention particulière. Isoler le passage et l'étudier.

Lorsque le maître réunira deux puis trois parties, il s'avèrera peut-être utile de reprendre spécialement de la mesure 6 à la mesure 11.

f) *Sur l'bord de l'eau*
Sur l'bord de Loire joli matelot

Le contour mélodique de chaque voix prise isolément ne permet pas de diviser l'étude de ces cinq mesures.

Alti : la présence du mi bécarre, l'alternance du fa bécarre et du fa dièse constituent des embûches notoires.

Employer les procédés indiqués ci-dessus. En outre travail vocalisé sur « u » puis « o ».

Barytons : mesure 13 fa dièse très haut, très près du sol; fa bécarre nettement différencié du fa dièse, mi bémol (mes. 14) près du ré. Il s'ajoute un saut d'octave (mes. 15) assez difficile. Procédés déjà indiqués.

Par la direction, les mouvements et l'orientation de sa main, le maître rappelle aux alti et barytons les intervalles et intonations dangereux.

Les alti suivent sa main droite, et les barytons sa main gauche ou vice versa. Le maître ne changera pas la disposition adoptée. Il sera certainement nécessaire d'insister sur le travail à deux voix S. et A., puis S. et B. surtout.

g) Enchaînement d et f.

Barytons : retravailler séparément de la mesure 10 à la mesure 14 pour assurer le mi bémol. Fragment à revoir polyphoniquement.

h) Enchaînement du couplet intégral.

Interprétation

De la simplicité. Pas d'éclat. Mouvement sans hâte comme sans lenteur. Une tendre et douce mélancolie règne pendant tout le chœur.

La direction du maître, restant toujours discrète, indique le point d'orgue soutenu (mesures 4-8) en s'immobilisant. Elle indique aussi la fin des phrases (en diminuant) coulé (mes. 12) et terminaison sans ralentir.

Comme nous l'avons spécifié, l'équilibre sonore entre les voix s'impose.

Couplets

Couplet 2 : identique au premier.

Couplets 3 et 4 : Un peu en dehors sans toutefois arriver à la nuance « f ».

Couplet 5 : Doux, comme avec un peu d'hésitation.

Couplet 6 : Plus décidé.

Couplet 7 : Commencer « pp », puis « crescendo poco a poco », pour terminer dans une sonorité soutenue.

A chaque reprise, le refrain épouse le même caractère que le couplet.

Notions théoriques à exploiter et exercices préparatoires

Les diverses formes du mineur. Voir 3 du tableau. Seul le deuxième tétracorde varie.

Faire remarquer la place des demi-tons, la présence de la seconde augmentée (forme d).

Exercices conduits au tableau sur les 4 formes employées dans le chœur (2).

a) *à une voix* en passant d'une forme à l'autre dans un ordre quelconque.

b) Immédiatement après ces exercices faire chanter avec les notes (sans mesure) les trois voix séparées du chœur, phrase par phrase, puis deux voix simultanées.

Dans les deux cas, montrer à quelle forme se rattache telle ou telle mesure.

Soprani : forme C d'un bout à l'autre.

Alti : mes. 1/5 forme B — mes. 2/6 forme A — mes. 3/7 et 4/8 forme D — mes. 9 à 12 forme C — mes. 13 forme D — mes. 14 et 15 (1er temps) forme C — mes. 15 (fin), 16 et 17 forme B.

Barytons : mes. 1/5 et 2/6 forme D — mes. 3/7 et 4/8 forme A — mes. 9 et 10 forme C — mes. 11 et 12 forme B — mes. 13 forme D — mes. 14 à 17 forme A.

Employer deux règles de couleurs différentes pour distinguer les voix.

---

(1) Maurice Emmanuel : Histoire de la langue musicale.

(2) Eviter les sons extrêmes indiqués en noires.

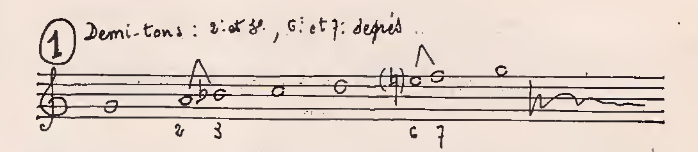
CHORALES A VOIX EGALES

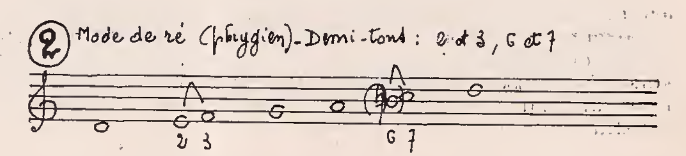
2 Voix : **Mon ami me délaisse** - Harm. de Canteloube

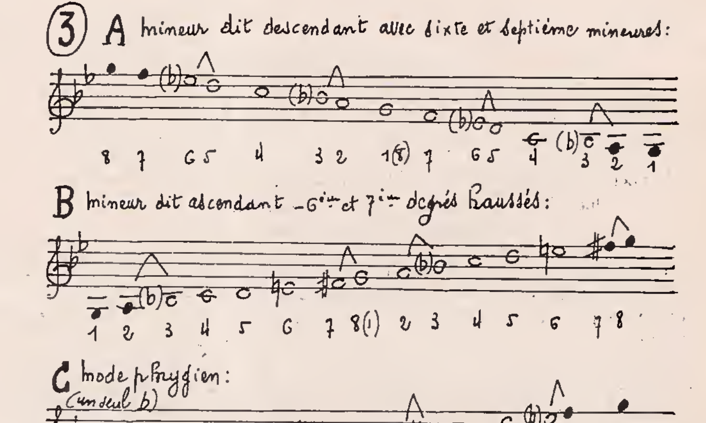
Ed. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e.

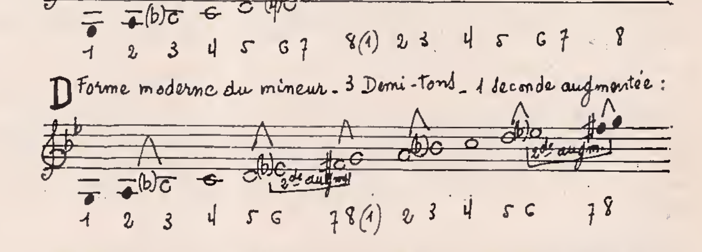
3 Voix : **Invocation Mendelssohn**

Ed. Choudens, 38, rue Jean-Mermoz, Paris-8e.









SCHOLA CANTORUM

COURS ET PROFESSEURS

Atelier de composition

JACQUES CHAILLEY
PIERRE WISSMER

avec la participation de

GEORGES AURIC
HENRY BARRAUD
YVES BAUDRIER
EMMANUEL BONDEVILLE
NADIA BOULANGER
JOAQUIN NIN-CULMELL
MARCEL DELANNOY
HENRI DUTILLEUX
IGOR MARKEVITCH
OLIVIER MESSIÆN
MARCEL MIHALOVICI
DARIUS MILHAUD
GOFFREDO PETRASI
FRANCIS POULENC
JEAN RIVIER
MANUEL ROSENTHAL
HENRI SAUGUET
ALEXANDRE TANSMAN

Esthétique musicale

ROLAND-MANUEL

Direction d'Orchestre

EDMUND PENDLETON

Orchestration

PIERRE WISSMER

Fugue

YVES DE LA CASINIERE

Contrepoint

DANIEL-LESUR

Harmonie

FRANÇOISE LENGELE
P. MAILLARD-VERGER

Analyse Harmonique

P. MAILLARD-VERGER

Interprétation
de la musique ancienne

A. GEOFFROY DE CHAUME

Piano

LAZARE-LEVY
MICHEL BRIGUET
ACHILLE COLASSIS
ALINE FIDLER
FRANÇOISE GOBET
MARIE GOURGUES
HENRI KURTZMANN
MADELEINE MAROT
COLETTE PUIJALON
NADIA TAGRINE
MARTHE VALLET

Orgue et improvisation

JEAN LANGLAIS

Clavecin

MARGUERITE A. CHASTEL

Ondes Martenot

GINETTE MARTENOT

Chant

MARGUERITE MONSY-FRANZ
IRMA KOLASSI
NOEMIE PERUGIA
ANNA TALIFERT

Bel Canto

UMBERTO VALDARNINI

Chant Grégorien

R. P. PICARD
de l'Oratoire

Chant Choral

PIERRE ALAIN

Direction Chorale

BERNARD BARON

Classe d'Orchestre

ANDRE MUSSON

Orchestre d'enfants

ALFRED LOEWENGUTH

Musique de Chambre

ANDRE LEVY

Violon

LILY BACH
ALFRED LŒWENGUTH
Assistant : **MARCEL ETGEN**
DENISE SORIANO
LINE TALLUEL

Alto

ROGER ROCHE

Violoncelle

ROBERT CORDIER

Contrebasse

GEORGES LEJEUNE

Harpe

EDITH CARIVEN-MARTEL

Flûte

JEAN-PIERRE BOURILLON

Flûte à bec

PIERRE HENRY

Hautbois

PIERRE PIERLOT

Clarinette

FRANÇOIS FABIEN

Basson

PIERRE BOET

Cor

GILBERT COURSIER

Trompette

HONORE ADRIANO

Trombone

GABRIEL MASSON

Saxophone

MARCEL JOSSE

Timbales et Percussion

PAUL DUBAR

Histoire de la Musique Appliquée

JACQUES CHAILLEY
Assistants : **PIERRE COCHEREAU**
JEAN MAILLARD

Histoire de la Musique

MICHEL GUIOMAR

Histoire des Civilisations

Culture Générale

Analyse des œuvres
littéraires et musicales

PAULE DRUILHE

Commentaire de disques

OLIVIER CORBIOT

Education de l'oreille

EDMOND MARC

Solfège

BERNARD BARON
RAYMOND BRYCKAERT
RAYMONDE CLEMENT
MARIE FULIN
EVELYNE GRILLON
GILBERTE GRISOLI
LUCIEN JEAN-BAPTISTE
FRANCINE LEGATE
MICHEL VERGNAULT

Dictée Musicale
Déchiffrage, Accompagnement

ANDRE MUSSON

Improvisation

FRANÇOISE LENGELE

Pédagogie

RAYMOND BRYCKAERT

Mise en Ondes et Acoustique

JEAN-ETIENNE MARIE

Guitare

IDA PRESTI
ALEXANDRE LAGOYA
(Assistante : **ELISABETH LAGOYA**)
TEDDY CHEMLA

Art Dramatique

PIERRE BERTIN
Assistante :
LEILA BEN SEDIRA

ROLAND JOUVE



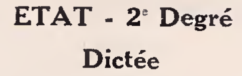
Danse

JACQUELINE FIGUS
NIL HAHOUTOFF
NINA TIKANOVA
KARIN WAEHNER

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-Ve = ODÉ. 56-74

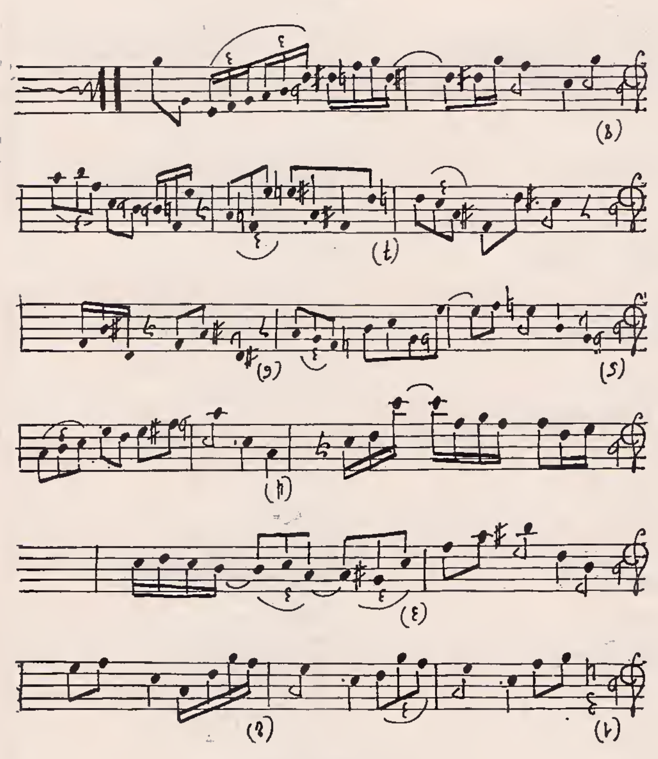
EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1962



ETAT - 2e Degré

Dictée



Art Musical

En quoi la création du *Sacre du Printemps* d'Igor Strawinski marque-t-elle un tournant dans l'évolution de la musique ?

⁂

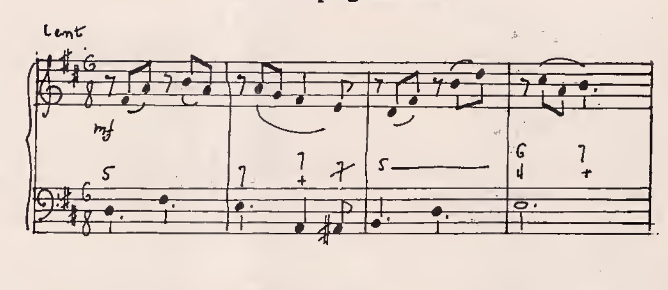
ETAT - 1er Degré

Harmonie



VILLE DE PARIS - 1er Degré

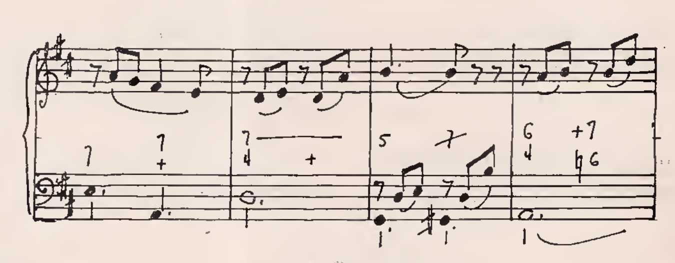
Accompagnement

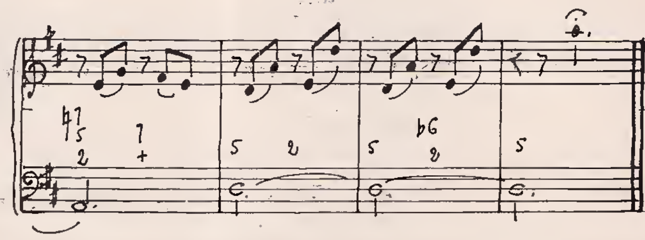












Histoire de la Musique

En retraçant très succinctement l'Histoire de l'Ouverture, mettez en relief les étapes importantes de son évolution.

Solfège



CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine)

Solfège



AVIS ADMINISTRATIFS

Taux des heures supplémentaires applicables au 1er juillet 1962

	Taux de l'heure année NF	Heure de suppléance éventuelle NF
Professeurs certifiés (degré supérieur) :		
Echelle 1	540,90	13,52
Echelle 2	594,99	14,87
Chargés d'enseignement et assimilés :		
Certifiés 1er degré	446,67	11,17
Maîtres auxiliaires certifiés degré supérieur et assimilés :		
Catégorie I (ancien B)	446,13	11,15
Maîtres auxiliaires certifiés 1er degré :		
Catégorie II (ancien C)	387,54	9,69
Maîtres auxiliaires non certifiés :		
Catégorie III (ancien D)	317,34	7,93

Indemnités aux professeurs appelés à participer aux conseils de classe et d'orientation du cycle d'observation (décret n° 60-1270 du 1-12-60)

	Professeur principal	Professeur membre du Conseil d'orientation adjoint au professeur principal	Autres professeurs
Professeur agrégé	1.363,00	454,00	227,00
Professeur certifié	851,00	283,00	142,00
Instituteur, chargé d'enseignement et adjoint d'enseignement	715,00	236,00	119,00

SAISON 1962-1963 — Xe ANNEE

LES CONCERTS DE MIDI

Association subventionnée par le Ministère des Affaires Culturelles

Président : Jacques CHAILLEY

Les concerts de Musique de Chambre ont lieu tous les vendredis, de 12 h. 30 à 13 h. 45, jusqu'au 22 mars 1963, à l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, Paris-6e. (Concerts interrompus un mois à l'occasion des congés de fin d'année).

En décembre, concert de musique ancienne (instruments d'époque) par le Groupe d'Instruments anciens de Paris, puis l'Hommage à Claude Debussy et Maurice Emmanuel (à l'occasion du 100e anniversaire de leur naissance) par Jacqueline Joly (chant), Jacques Coulaud (piano), Michel Debost (flûte), Marie-Thérèse Chailley (alto), Edith Fontan-Binoche (harpe) et Harry Cox (piano), et un concert d'œuvres de Mozart, Roussel, Pierné et Ch. Brown, par le Quintette Instrumental de Paris.

Du 18 janvier au 22 mars, l'Association des Concerts de Midi fera entendre des concerts de musique ancienne, moderne et contemporaine, avec le Novvel Ensemble Ars Rediviva, le Quatuor Pro Arte, le Quintette à Vent J. Ph. Rameau, le Trio Annie Petit, Paulette Bedin, Aleth Lamasse (piano, violon, violoncelle) et Jacques Cluzel,baryton; Thérèse Castaing, pianiste et Michel Debost, flûtiste; Marcelle Charbonnier, claveciniste et Paul Derenne, ténor; Michèle Lepinte, violoncelliste et Claude Beche, pianiste; un concert consacré à Olivier Messiœn (Harawi) par Edith Briand, cantatrice, et Marie-Madeleine Petit, pianiste; un autre sur L'Exotisme dans la musique française à l'aube du xxe siècle (musique vocale et instrumentale) avec Gisèle Kuhn, pianiste, et pour terminer l'audition de Cœcilia de Hœndel par un Ensemble International d'étudiants (31 nationalités), sous la direction d'Ingeborge Rawolle.

Prix des places : 3,50 *NF. Etudiants, J.M.F., Activités musicales :* 2,50 *NF.*

Abonnements : 5 *concerts au choix (renouvelable) :* 14 *NF. Tarif étudiant :* 2,10 *NF. (Conditions spéciales aux groupes : se renseigner au Secrétariat.)*

Adhésion à l'Association des Concerts de Midi : *Adhérent* 10 *NF. Bienfaiteur* 20 *NF, à libeller au nom des Concerts de Midi, 3, rue Michelet, Paris - C.C.P. Paris* 13801-36. *Les membres de l'Association bénéficient du tarif étudiant pour les abonnements; ils reçoivent en outre des entrées gratuites à distribuer à des personnes de leur choix, à titre de propagande (5 pour les adhérents, 10 pour les bienfaiteurs).*

Affiches - Prospectus : *Prière de consulter les affiches (à l'Institut d'Art, dans les Facultés, Foyers d'étudiants, certains marchands de musique et commerçants) et les journaux (Guide du Concert, Figaro, Combat, Officiel des Spectacles). Les concerts sont également annoncés par la Radio: Nouvelles Musicales (France III) et Radio-Sorbonne (se renseigner à l'entrée). Les prospectus sont distribués dans les Facultés, les Foyers, chez le gardien de l'Institut d'Art, et, en général, dans les lieux où les concerts sont affichés.*

Tous renseignements : *Mme Petit-Dutaillis, Secrétaire générale, 6, rue de St-Simon, Paris-7e - Littré* 76-59 *(entre* 9 *et* 11 *heures exclusivement).*

Aux Concerts de Midi : Buffet (en sus) à partir de 11 *h.* 30.

A l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, *rue Michelet, Paris-6e. (Métro: Vavin, Port-Royal - Bus:* 83, 91, 38).

EMISSIONS MUSICALES
DE LA RADIO SCOLAIRE (1er degré)

Sur France II :

Mardi à 15 h. 45 pour C.P. et C.E.
Mercredi à 15 h. 30 pour C.M. et F.E.P.
Vendredi à 15 h. 45 (tous niveaux)

Mois de Décembre

MARDI 4 :

Chant : C'était la veille de Noël (fin de l'étude).

MERCREDI 5 :

Initiation à la Musique : Noël des enfants qui n'ont plus de maison (Claude Debussy).

Chant : Les Bourgeois de Châtre (fin de l'étude).

VENDREDI 7 :

Initiation au solfège (4e émission).

MARDI 11 :

Chant : Séance de révision.

MERCREDI 12 :

Initiation à la Musique : Séance de préparation au jeu musical du 19 décembre.

Chant : Séance de révision.

MARDI 18 :

Chant : Révision : A la volette - Où vas-tu belle fillette - C'était la veille de Noël.

MERCREDI 19 :

Initiation à la Musique : Jeu musical sur des extraits d'œuvres de Paul Dukas, Mozart, Georges Bizet, Tchaïkovsky et Claude Debussy.

Chant : Révision : Tyrolienne - Chanson de route (Robert Planel) - Les Bourgeois de Châtre.

VENDREDI 21 :

Initiation au Solfège (5e émission).

EN MARGE DU CONCOURS DE PIANO « MAGDA TAGLIAFERRO »

Le Ministère de la Culture de l'U.R.S.S. vient de communiquer à Magda TAGLIAFERRO qu'un candidat soviétique viendra à Paris, le mois prochain, afin de prendre part au CONCOURS INTERNATIONAL DE PIANO MAGDA TAGLIAFERRO, qui aura lieu du 26 au 30 novembre prochain. Par la même occasion, le Ministère de la Culture confirme la désignation de l'éminent Professeur Mme N.P. EMILIANOVA, afin de représenter l'U.R.S.S. au Jury de ce Concours. Rappelons que les inscriptions à ce Concours sont ouvertes, 20, rue de la Trémoille, jusqu'au 31 octobre. Renseignements : ELY. 65-67.

***

MAGDA TAGLIAFERRO

Intense activité et nouveaux succès au Brésil

La grande pianiste MAGDA TAGLIAFERRO, dont le retour en France est annoncé pour le 10 octobre, termine actuellement au Brésil sa tournée Sud-Américaine. Les deux mois, août et septembre, qu'elle vient de passer de l'autre côté de l'Atlantique, ont été caractérisés par une activité hors pair, à la fois sur le plan artistique et dans le domaine de la pédagogie. La Musique française a été à l'honneur dans ses programmes de Rio-de-Janeiro et de Sao-Paulo : Concerto de Ravel (sol majeur), 5e Concerto de Saint-Saëns, avec l'Orchestre de la Radio Brésilienne dirigé par le Chef belge Daniel Sternfeld, deux Récitals de Debussy et deux Récitals Chopin-Debussy. Son exécution à Sao-Paulo du 2e Concerto de Rachmaninoff a ajouté un nouveau fleuron à la série des triomphes de cette tournée dont un des hauts-lieux a également été le Récital donné à la Culture Artistique de Sao-Paulo en commémoration du cinquantenaire de cette Société Musicale, une des plus cotées en Amérique du Sud.

La Télévision Excelsior (Canal 9) a diffusé pendant ces deux mois, tous les lundis soirs, les Cours Publics d'Interprétation que MAGDA TAGLIAFERRO a donné cette année et qui, de ce fait, ont été suivis par plus de 2.000.000 téléspectateurs de la capitale et de la province de l'Etat de Sao-Paulo.

En raison des derniers événements d'Argentine, la tournée de Concerts et les Cours d'Interprétation que MAGDA TAGLIAFERRO devant donner à Buenos-Aires ont été remis à l'an prochain.

Retenez ces dates :

INSTITUT NEERLANDAIS

121, rue de Lille, PARIS-7e - Tél. SOL. 85-99
Métro : Chambre des Députés

SAISON 1962-1963

SOIREES MUSICALE S

Mardi 4 Décembre 1962 à 21 heures

Rom KALMA, baryton, et Peter HANSEN, piano.
Van Delden, Duparc, Moussorgsky Purcell, Schubert, Wolf.

Lundi 10 Décembre 1962 à 21 heures

John BLOT, piano.
Prokofiev, Ravel, Schumann, Stallaert.

Jeudi 13 Décembre 1962 à 21 heures

Le quatuor SONATA DA CAMERA : Willem NOSKE, violon; Piet NIJLAND, violon; Carel van LEEUWEN BOOMKAMP, viole de gambe; Hans SCHOUWMAN, clavecin.
J.-S. Bach, de Fesch, M. Haydn, Locatelli, Mozart, Quintin le Jeune.

N° de Commission Paritaire : 28.511. Imprimé en France

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal 4e trim. 1962 — Directeur-Gérant : A. MUSSON